

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العدد 338 - سبتمبر 1998

■ آليات تأويل الأحلام
د. حميد لحمداني

■ التحليل النفسي للأدب
حسن المودن

■ الظاهراتية منهجا نقديا
محمد عزام

■ قصائد من الشاعر الأرمني زهراد

■ قصص :
منى الشافعي - ممدوح عزام

■ حوار مع د. عبدالرحمن منيف
علي الكردي

دوريات إنسانية

البيان

العدد 338 - سبتمبر 1998

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب 34043 العديلية - الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 - هاتف الرابطة: 2518282/ 2510602 - فاكس: 2510603

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية محكّمة، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 - أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 - المواد المرسلة تكون مطبوعة على الآلة الكاتبة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 - الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات تحال إلى مختصين ومحكمين للبت في صلاحيتها.
4 - موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
5 - المواد المنشورة تعبّر عن آراء أصحابها فقط.

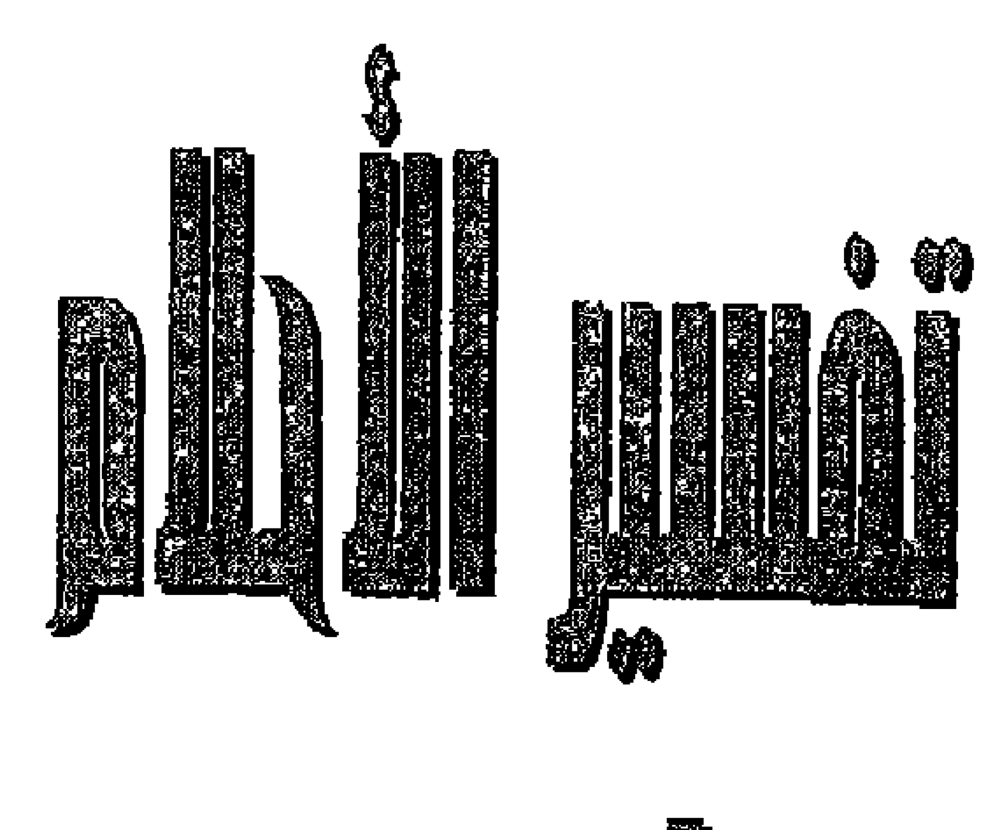
LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(338) September 1998

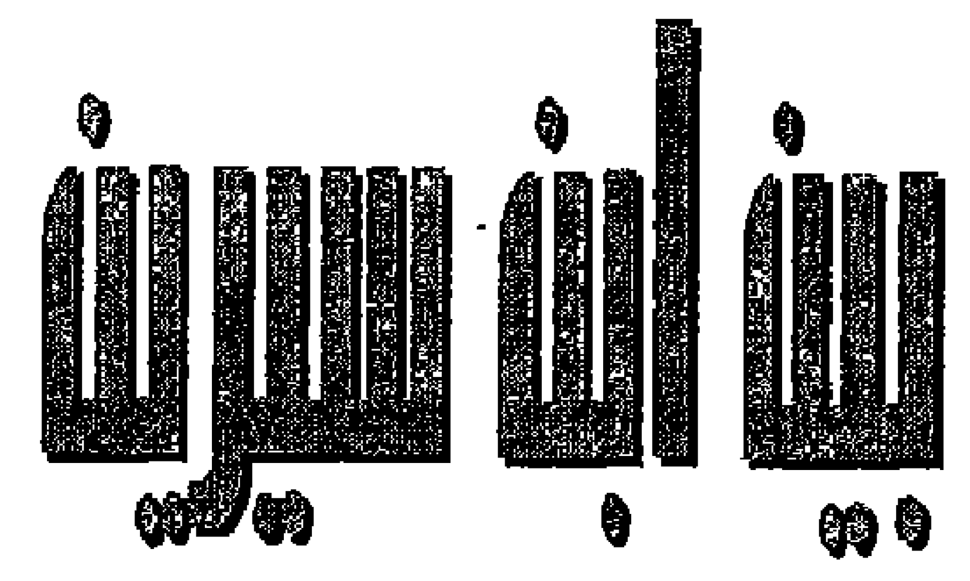


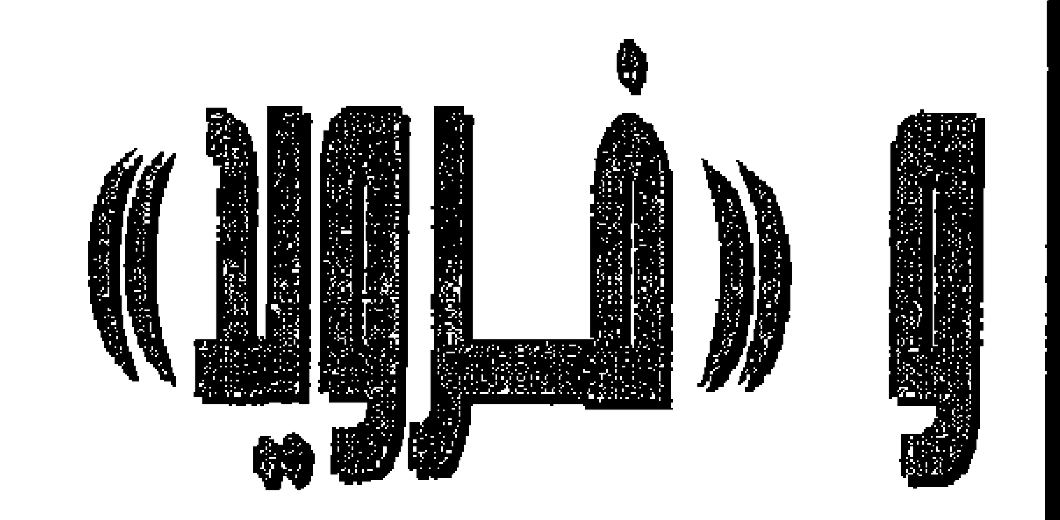
Al Bayan

Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.O. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602

كلمة البيان







«انبثق من الحلم»، «إن حراثة الأحلام والكتابة من اللاشعور هي الأدوية التي أصفها».

تلك هي خلاصة التجربة التي تقدمها «أنابيس نن» في كتابها: «رواية المستقبل» حول المرجعيات الأساسية التي يمكن للرواية أن تنطلق منها.

وتنطوي هذه الدعوة على فهم واضح لعلاقة الأحلام بالإبداع، لأن كلا منهما يدخل في مجال التخييل. فاستلهام الأحلام، والكتابة من اللاشعور ليسا مجرد وسيلتين فنيتين من وسائل الكتابة الإبداعية، بل هما مصدر خصب لتلك الكتابة، وقد فطن «فرويد» مبكرا إلى أهمية الأحلام ومدى ارتباطها بالإبداع على وجه التحديد مما دفعه إلى تحليل كثير من الأعمال الأدبية من هذه الزاوية وفق منهج التحليل النفسي.

في هذا العدد من «البيان» ثلاث دراسات تصب في موضوع واحد هو: دراسة الظاهرة الأدبية/التخييل وفق مناهج التحليل النفسي، ولكن من زوايا ومواقع ورؤى متباينة، وإن تلاقت في بعض مصادرها ونتائجها التي توصلت إليها.

فالدكتور: حميد لحمداني، الذي أغنى المكتبة العربية بكتبه في مجال السرديات ولا سيما في دراسة الرواية، ونقد النقد الروائي، يتوقف عند موضوع: «آليات تأويل الأحلام» مستعرضا منهج ابن سيرين في كتابه: «تفسير الأحلام» ومحللا لآرائه، ومعقبا عليها، دون أن يهمل الإشارة إلى جهود «فرويد» في التأصيل العلمي لتفسير الأحلام، محاولا تلمس العلاقات المتبادلة بين الحلم والإبداعات الأدبية ومقارنة آليات تأويل كل منهما، داعيا إلى الإفادة من هذه الآليات في ميدان النقد الأدبي، وتحليل الأعمال الأدبية.

ونعتقد أن مثل هذه الدراسات العلمية النادرة تغني الحوار حول مناهج النقد الحديث بقدر ما تحفز على العودة إلى جهود القدماء في هذا المضمار الحيوي والهام.

أما الأستاذ حسن المودن فيقف عند التحليل النفسي للأدب مستعرضا فرضياته، مناهجه، حدوده، آفاقه. معتمدا في مصادره على «فرويد» و «جان بيلمان-نويل» بصورة أساسية. وهو بذلك يحاول تكوين صورة عامة عن هذا الموضوع في خطوطه الرئيسة دون أن يقع في مطب النقل الحرفي أو التلخيص التعسفي.

وتأتي دراسة الدكتور: نايف الياسين: «السينما والتلفزيون في النقد المعتمد على التحليل النفسي» لتقف عند الفروق الدقيقة بين الفيلم السينمائي والفيلم التلفزيوني عبر علاقتهما بالمشاهد ومدى تأثير كل منهما عليه. وذلك من خلال استعراض مكثف أيضا لنظرية التحليل النفسي عند «فرويد».

ونكون بهذه الدراسات الثلاث قد قدمنا محورا مترابطا في اتجاهه العام من خلال تركيزه على تناول الظاهرة الإبداعية وفق مناهج التحليل النفسي.

■ الدراسات: 5

● آليات تأويل الأحلام .... د. حميد لحمداني 6
● التحليل النفسي للأدب .... حسن المودن 17
● السينما والتلفزيون في النقد النفسي .... د. نايف الياسين 34
● الظاهراتية منهجا نقديا .... محمد عزام 52
● الشعر: المنطق واللامنطق .... د. عبدالله العشي 62
● ما الشعر؟ .... محمد سويرتي 68
● اللغة والأدب/ .... «تودوروف» ترجمة: د. محمد نديم خشفة 76
● هل التصوير لغة؟ .... «رولان بارت» ترجمة: بنيونس عميروش 83

■ الحوار: 86

● مع الروائي د. عبدالرحمن منيف .... علي الكردي 87

■ الشعر: 93

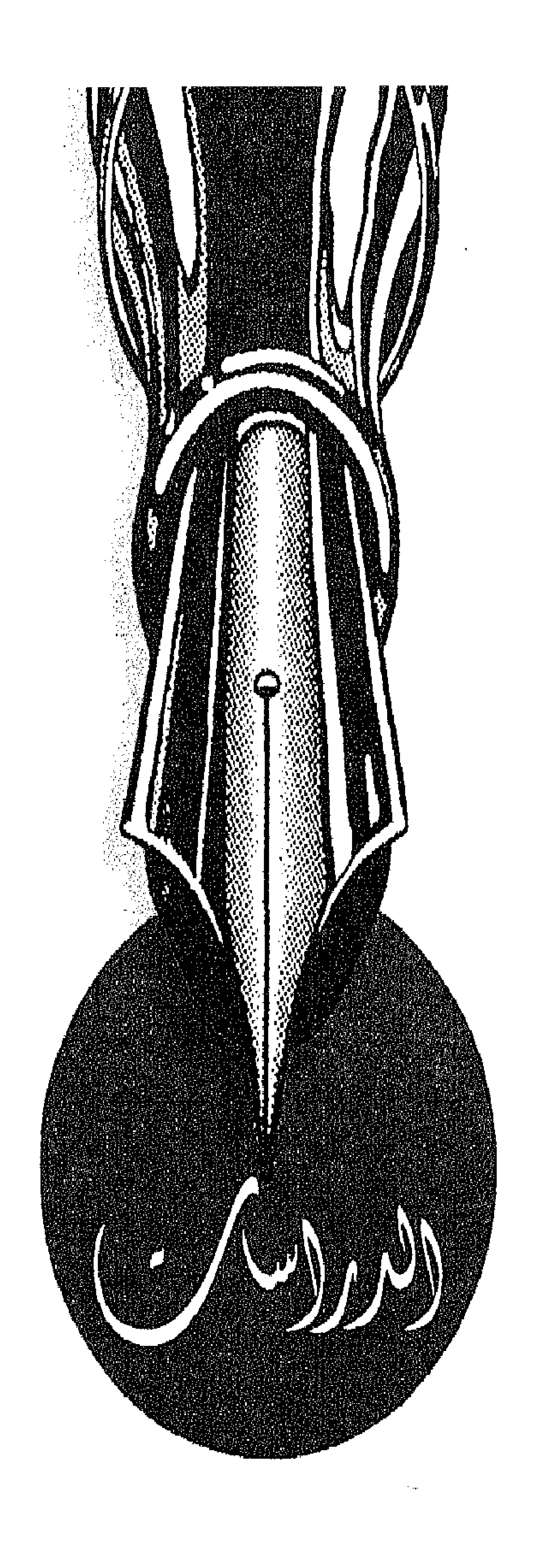
● قصائد من الشاعر الأرمني المهجري زهراد .... ترجمة: لوسي قصابيان - غسان كجو 94

■ القصة: 100

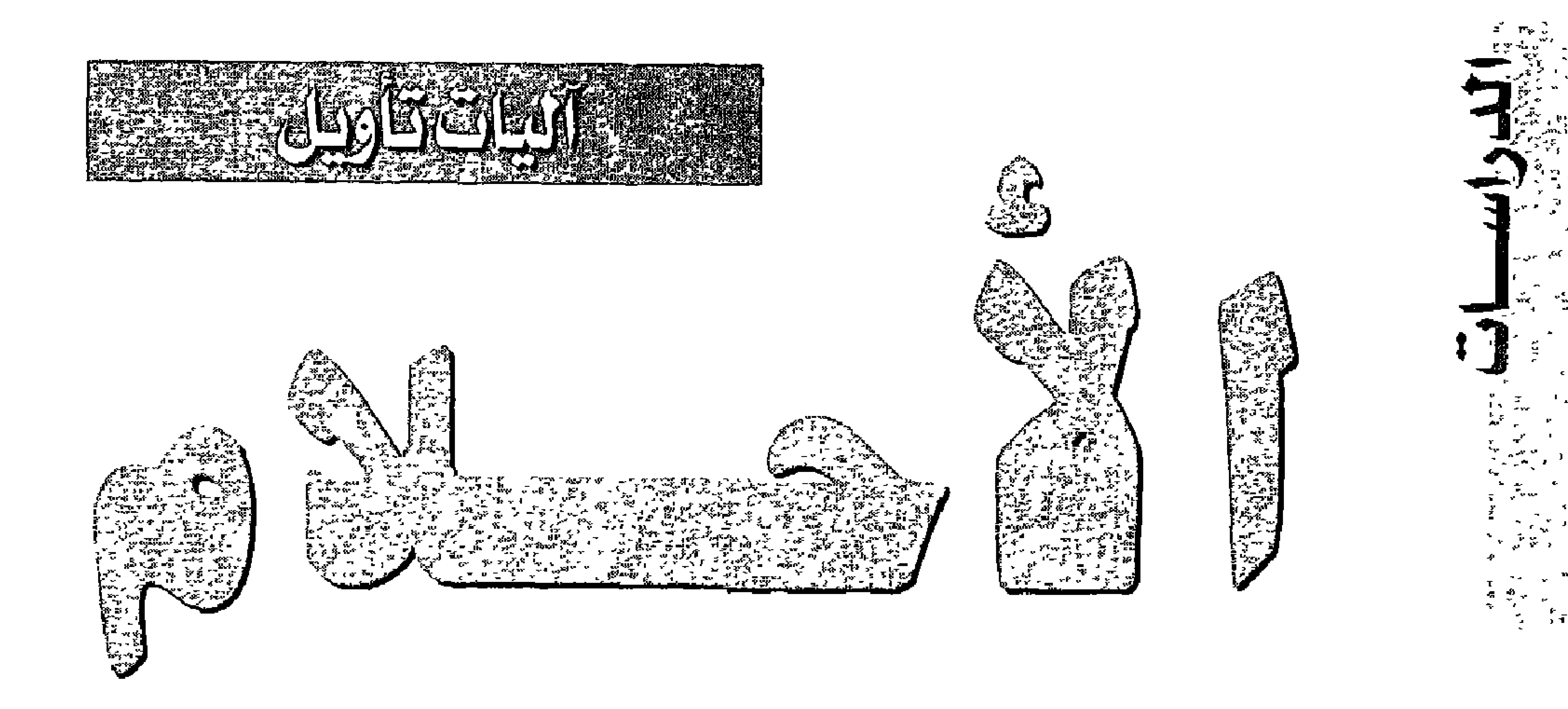
● آخر المساءات .... منى الشافعي 101
● متع صغيرة .... ممدوح عزام 103
● حكايات الصغيرة المدهشة .... محسن خضر 106
● مكابدات رجل فقد ريشه .... أحمد عمر 115

■ قراءات:

● الإدغام الكبير لأبي عمرو بن العلاء .... د. أحمد علي محمد 120
● ملامح التحول/طيفية المدار في «السيدة كانت» .... غالية خوجة 124



■ آليات تأويل الأحلام	د. حميد لحمداني
■ التحليل النفسي للأدب	حسن المودن
■ السينما والتلفزيون في النقد النفسي	د. نايف الياسين
■ الظاهراتية منهجاً نقدياً	محمد عزام
■ الشعر: المنطق واللامنطق	د. عبدالله العشي
■ ما الشعر؟	محمد سويرتي
■ اللغة والأدب / «تودوروف»	ترجمة: د. محمد نديم خشفة
■ هل التصوير لغة؟ / «رولان بارت»	ترجمة: بنيونس عميروش



(دراسة مقارنة مع آليات تأويل الإبداع الأدبي)

د. حميد لحمداني
كلية الآداب - فاس / المغرب

يعتبر تأويل الأحلام من أغنى حقول علم النفس والتحليل النفسي، وذلك لأنه يقدم للباحث المهتم بقضايا التأويل أهم الآليات التي يمكن استخدامها في فهم الظواهر والمشاهد غير المألوفة. وإذا نحن اعتبرنا، على سبيل المثال، جميع الظواهر التخييلية ظواهر غير مألوفة. فإنه يتبين لنا إلى أي حد يمكن لنتائج البحث في تأويل الأحلام أن تقدم من الفوائد في فهم غيرها من الظواهر الرمزية، وخاصة الظاهرة الأدبية. وإذا كان هذا البحث قد خصص أولا لدراسة آليات تأويل الأحلام، فإنه مع ذلك يعتبر أن معظم ما يقال عن طبيعة الأحلام ومكنزمات فهمها، يمكن أن ينطبق إلى حد ما على الأعمال الإبداعية الأدبية، وخاصة تلك التي تمتلىء بالرموز والصور الخيالية غير المألوفة. ولا نستبعد أن تلتقي آليات تحليل الأحلام بتلك التي استخدمت في تحليل النتاجات الأدبية عند توظيف التداعي الحر في التأويل أو التفسير بالضد أو بالمعاني المقصودة من الألفاظ أو الأسماء.

يتعرض كتاب الأحلام عبر

العصور(1) لجملة من ضوابط التأويل الخاصة بالحلم يرجع تاريخها إلى حوالي ألفي سنة قبل الميلاد، أي منذ وضع مفتاح الأحلام الهيري الذي عثر على مخطوطة مختصرة منه دونت حوالي 1100 سنة قبل الميلاد. ونوجز هذه الضوابط فيما يلي :(2)

ـ التأويل اعتمادا على حياة ونفسية ومزاج الحالم:

وهذا تأويل تاريخي سيكولوجي، ففي مفتاح العلوم الهيري تم التمييز بين نمطين من الأحلام: أحلام الناس الطيبين، وأحلام الناس الأشرار، كما تم الاعتماد على ظروف حياة الحالم، ونموذجه الحسي، ومزاجه وطباعه.

ـ التأويل عن طريق تداعي الأفكار:

فالحلم بالبستان، يفسر بالسعادة، والحلم بامرأة تلد هرة يفسر بكثرة الأولاد. وليست هناك اعتباطية تامة في مثل هذه التأويلات، لأن الفكر المؤول يعتمد فيها على عناصر التشابه في المظهر أو في الانطباع المألوف الذي تخلفه بعض الظواهر في الذاكرة، كانطباع البهجة الذي يجمع بين البستان وحالة السعادة.

ـ التأويل الترميزي:

وفيه لا يكون بين الرمز ودلالته أية علاقة تشابه أو اختلاف جوهرية (تناقض على سبيل المثال. بحيث تبدو العلاقة اعتباطية، كتأويل الحلم بالسمكة، على سبيل المثال، بالموت، بخلاف تأويل اللون الأسود بالموت.

ـ التأويل بالتضاد:

كأن الحلم وفق هذا النمط من التأويل يقدم لصاحبه صورة معكوسة عن الوقائع المشاهدة، أو عن بعض عناصرها الخاصة. والحلم في هذه الحالة ينظر إليه دائما على أنه متعلق بما سيقع مستقبلا في حياة الشخص الحالم، على خلاف ما سيذهب إليه بعض مفسري الأحلام من العرب في وقت لاحق. ومثال التفسير بالتضاد: الحلم بالموت، فقد اعتبر أحيانا إشارة إلى حياة مديدة.

ـ التأويل اعتمادا على التلاعب بالألفاظ والأصوات:

تمتزج في هذا النمط التأويلي تداعيات الأفكار وكذا التشابهات البعيدة، ولكن الطابع الغالب فيه هو التأويل الاعتباطي. كما يمكن وصف التشابهات بأنها خفية ومرهفة. يتعلق هذا النمط في معظم الأحيان بألفاظ أو أصوات متميزة في الحلم تكون لها مكانة بارزة فيه. ومن أحلام التشابه المرهف قولهم: «حين يحلم أحدهم أنه يأكل خبزا أبيض، فتلك إشارة مليحة بأنه سينعم بمظهر مشرق».(3)

وإذا نحن أخذنا كتاب تفسير الأحلام لابن سيرين، فسنجد فيه جميع أنماط التعبير (4) التي كانت معتمدة في تفاسير الأحلام القديمة، بل جميع مستويات التأويل التي اعتمدت في تفسير القرآن الكريم، فإلى جانب:

ـ التفسير بالأسماء، وهو ما دعاه ابن قتيبة «الكناية».

ـ والتأويل بالمعنى أي التأويل الاستعاري، فالأترُج يؤول بالنفاق لمخالفة ظاهره باطنه.

ـ ثم التأويل بالمثل السائر وهو نفسه التأويل اعتمادا على كلام العرب عند ابن قتيبة.(5)

ـ والتأويل بالمأثور من كلام الأنبياء والحكماء.

ـ والتأويل بالضد، وهو ما دعاه ابن قتيبة التأويل بالمقلوب.

ـ والتأويل اعتمادا على ما جاء في

كتاب الله، إذ يمتلىء كتاب ابن سيرين بتأويل الأحلام اعتمادا على آيات قرآنية متعددة. ومثال تأويله هذا قوله بأن الحلم بالصعود في السلم إقامة البينة لقوله تعالى: «.. أو سلما في السماء فتأتيهم بآية..»(6)

قلنا إلى جانب استخدام ابن سيرين لجميع هذه الأنماط من التأويل في مجال تفسير الأحلام نراه يعتمد أيضا على وسائل أخرى منها:

- تعبير الحلم بالوقت: فرؤية الفيل على سبيل المثال في ضوء النهار معناه أن المرء سيطلق امرأته أو أن سيصيبه سوء بسببها. وهنا تلاحظ الاعتباطية في أوضح صورها. ولعل مثل هذه التأويلات كانت مسؤولة عن نفور كثير من الباحثين من الاهتمام بمجال تفسير الأحلام، ما دامت كثير من التأويلات لا تأخذ المنطقية في التعليل والاستنتاج. غير أنه لا بد من الإشادة مع ذلك بالمجهود الذي قام به ابن سيرين لتقريب البحث في الأحلام من مجال البحث في العلوم الإنسانية الأخرى وجعله علما جديرا بالاهتمام. ولعل من المقاييس الموضوعية التي اعتمدها في هذا الصدد:

- تأويل الأحلام اعتمادا على نفسية الحالم ومشاغله ومعارفه:

وهذا مقياس لا يرجع إلى نص الحلم وحده بل يعتمد على حياة صاحبه من أجل إضاءة الزوايا الخفية في نص الحلم. جاء في كتاب تفسير الأحلام المنسوب إلى ابن سيرين أنه كان إذا سردت عليه «رؤيا مكث فيها مليا من النهار يسأل صاحبها عن حاله ونفسه وصناعته وعن قومه ومعيشته، وعن المعروف عنده والمجهول منه، ولا يدع شيئا يستدل به ويستشهد به على المسألة إلا طلب علمه».(7) ويبدو أن تحليل الأحلام في الثقافة العربية كان متقدما من هذه الناحية التي تربط النص بصاحبه على جميع المستويات، وهو ما لم يتم إنجازه بهذه الدقة في مجال الأعمال الأدبية. ومن الطبيعي أن يحتل الاستدلال في هذه المقارنة بين الحالم وحلمه مكانة أساسية في التأويل..

- التأويل اعتمادا على البنية التامة المنتظمة للحلم:

اهتم ابن سيرين كثيرا بوحدة النص الحلمي، حتى أن صحته لا تكتمل إلا بحضور جميع العناصر جنبا إلى جنب، وهو يعتبر أن الزيادة أو النقصان في الحلم من قبل سارده تؤدي إلى حدوث خلل فيه، كما أنه راعى ضرورة الحفاظ أيضا على ترتيب العناصر كما جاءت في الحلم:

«... وإن وجدت الرؤيا تحتمل معنيين متضادين نظرت أيهما أولى بألفاظها، وأقرب من أصولها فحملتها عليه. وإن رأيت الأصول صحيحة وفي خلالها أمور لا تنتظم ألقيت حشوها وقصدت الصحيح منها، وإن رأيت الرؤيا كلها مختلطة لا تلتئم على الأصول علمت أنها أضغاث أحلام».(8)

وابن سيرين يقدم النصيحة أيضا للحالم باعتباره المستفيد الأول من تأويل حلمه فيقول: «وينبغي لصاحب الرؤيا أن يتحرى الصدق ولا يدخل في الرؤيا ما لم ير فيها، فيفسد رؤياه ويغش نفسه..»(9)

- التأويل بالقصد:

وهذا له علاقة بتأويل الأحلام اعتمادا على نفسية ومشاغل الحالم، فالحلم في نظر ابن سيرين له ارتباط شديد بنوايا ومقاصد الحالم واهتماماته الخاصة. جاء في كتاب تفسير الأحلام على لسان ابن

قتيبة أنه عليك أيها العابر (أي مفسر الأحلام) إذا عجزت عن تأويل رؤيا أحدهم أن يسأل «الرجل عن ضميره في سفره إن رأى سفرا، وفي صيده إن رأى صيدا، وفي كلامه إن رأى الكلام، ثم قضيت بالضمير، فإن لم يكن هناك ضمير أخذت بالأشياء على ما بينت لك».(10)

البحث عن المقصدية الكامنة للحالم من خلال اهتماماته وطموحاته وما يشغل باله (= الضمير) هو معادل للبحث عن المعنى من خلال مقصدية المتكلم في مجال الإبداع الأدبي شعرا كان أم نثرا. كل هذا يؤكد أن تأويل الأحلام في الثقافة العربية كان في معظم الأحيان يعطي للحلم دورا أساسيا في الحياة الخاصة للإنسان ويجعله وثيق صلة بسلوكه اليومي. ويعكس هذا التصور أيضا كيف أن الحلم يمثل مجالا تتجسد من خلاله طموحات الأفراد ورغباتهم الملموسة. والأكثر أهمية من كل هذا هو أن ابن سيرين اعتبر الحلم أيضا تعبيرا عن الرغبات التي يرفضها المجتمع، وخاصة ما هو متعلق منها بما سماه العورات، وهذه إشارة واضحة للمجال الجنسي، ولذلك يوصي العابر بأن يحافظ على سر المهنة: «واستر ما يرد عليك من الرؤيا في التأويل من أسرار المسلمين وعوراتهم، ولا تخبر بها إلا صاحبها، ولا تنطق بها عند غيره، ولا تحكها عنه ولا تسمه فيها إن ذكرتها. ولا تحك عن أحد... رؤيا إن كان فيها عورة يكرهها، فإنك إن فعلت ذلك اعتبت صاحبها».(11)

هكذا يتبين إلى أي حد كانت الأحلام في الثقافة العربية ينظر إليها على أنها أمر جدي يستحق العناية والاجتهاد في التأويل والحرص على أخلاق المهنة عند التعرف على عورات الناس. كانت الأحلام في نظر ابن سيرين محملة بالأسرار الشخصية لأنها كانت متجذرة العلاقة بالحياة الفردية.

- التأويل بالسياق واهتمامات العصر:

إن كتاب تفسير الأحلام المنسوب لابن سيرين يبهر بمنهجيته الخاصة في تعبير الأحلام، بحيث لا نعتقد أنه قد اجتمع في دراسة النصوص الأدبية في تاريخ البحث النقدي العربي القديم من الجوانب النصية والنفسية والاجتماعية في آن واحد ما اجتمع من ذلك في تفسير الأحلام. وأعتقد أن ابن سيرين كان يمتلك في هذا الإطار حسا تاريخيا وجدليا عز نظيره في النقد الأدبي. في هذا السياق نجد لديه بعض الملاحظات العميقة، منها أنه كان لا يعتقد بالنمطية الدائمة لتأويل الرموز في الأحلام مثل ما كانت توحي به بعض القواميس الخاصة بوضع قوالب ثابتة لتفسير الرموز والمشاهد الحلمية. إنه يرى أن مضامين رموز الأحلام تتغير، ولذلك ينبغي أن يلاحق تعبيرها ما يطرأ من تبدل في أحوال الناس ومشاغلهم:

«واعلم أنه لم يتغير من أصول الرؤيا القديمة شيء، ولكن تغيرت حالات الناس وهممهم وآدابهم وإيثارهم وأمر دنياهم على آخرتهم (...) وقد كان أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم يرون التمر فيتأولونه حلاوة دينهم، ويرون العسل فيتأولونه قراءة القرآن والعلم والبر وحلاوة ذلك في قلوبهم، فصارت الحلاوة اليوم والهمة في عامة الناس في دنياهم وغضارتها إلا القليل».(12)

تتأكد خبرة ابن سيرين الاجتماعية في مجال التأويل أيضا، عندما نراه ينبه العابر بأن تأويل الرموز والمشاهد

الحلمية ينبغي أن يراعي الفروق الاجتماعية بين الأفراد، فجميع القيم والدلالات تختلف تبعا للمستوى الاجتماعي، وهكذا فلا ينبغي على العابر «أن يفسر رؤيا السلطان حسب رؤيا الرعية، فإن الرؤية تختلف باختلاف أحوال صاحبها».(13)

وكان ابن عربي يعتبر الرمز الحلمي قابلا لاتخاذ جميع الدلالات الممكنة تبعا للشخصية الحالمة. فالصور الحلمية قد تكون واحدة عند عدد من الناس ولكن ما تدل عليه يختلف من شخص إلى آخر. والأحلام تؤخذ عنده بجدية لأنها تعبر عن الحقائق الإلهية وهي فوق ذلك مثيلة الوحي. أما المعاني في الحلم فلا تظهر بصورها الحقيقية وإنما تنقل إلى أشياء موجودات أخرى تتمثل فيها. ولا يمكن معرفة العلاقة بين الأشياء وصورها الحقيقية إلا بالتأويل، كأن ترى تجسد العلم في صورة اللبن، ويكون التأويل حجاجيا استدلاليا فتقول «ذلك إن اللبن أول غذاء البدن فتمثل أول غذاء الروح وهو العلم النافع الفطري بصورته».(14) وإذا اعتبرنا مؤول الأحلام متلقيا، لأنه يستقبل نصا لغويا يحكيه الحالم، فإن ابن سيرين يشترط أن يكون المؤول مؤهلا للقيام بمهمته، ولا يحصل ذلك إلا إذا كان متوفرا على قدرات خاصة تجعله يقلب وجوه الحلم من أجل استخراج المعنى الخفي. يلخص هذه الشروط فيما يلي:

«يحتاج العابر إلى أن يكون (...) أديبا ذكيا فطنا تقيا عارفا بحالات الناس وشمائلهم وأقدارهم وهيئاتهم، يراعي ما تتبدل وتتغير فيه العادة عند الشتاء إذا ارتحل، ومع الصيف إذا دخل، عارفا بالأزمنة وأمطارها ومضارها، وبأوقات ركوب البحار وأوقات ارتحالها، وعادة البلدان وأهلها وخواصها، وما يناسب كل بلدة وما يجيء من ناحيتها».(14)

يؤكد شرط الموسوعية إن مهمة تأويل الحلم عند ابن سيرين لا تختلف عن المهمات العلمية الأخرى، مما يدل أيضا على أنه كان ينظر إلى مجال الأحلام نظرة جدية تعتبره من الأحوال السيكلوجية المساهمة بفعالية في مجموع النشاط الإنساني والمتصلة به أوثق اتصال. وإذا كان أكد سابقا على ارتباط الحلم برغبات الحالم وظروفه الاجتماعية، فإنه هنا يوثق الصلة بين الحلم والبيئة وأحوالها والعادات والتقاليد والطبائع. كل هذا يفيد أن الحلم حتى وإن كان واحدا فإن انتماءه إلى شخص معين وبيئة محددة وظروف اجتماعية خاصة يؤدي حتما إلى ضرورة تأويله بصورة مغايرة تبعا لهذا الاختلاف. ولا يكتفي ابن سيرين بذلك وحده، إذ يضيف إلى ثقافة المؤول جوانب أخرى ينبغي أن تتوفر فيه:(16)

- أن يعتبر معاني القرآن الكريم وأمثاله.
- أن يعرف تأويلات الرسول في بعض أحاديثه.
- أن يعرف أمثال الأنبياء الآخرين والحكماء.
- أن يكون مطلعا على الأمثال «المبتذلة» كقول إبراهيم عليه السلام لإسماعيل: «غيّر اسكفة» أي طلق زوجتك. وفي هذه المنطقة بالذات ينتبه ابن سيرين إلى طبيعة الحلم الترميزية، فأحلام الناس توظف مجموع الذخيرة الثقافية والرمزية المتداولة في المجتمع، وإذا لم يكن المؤول عارفا بها فإنه لن يستطيع النهوض بمهمته على الوجه الصحيح.

ـ أن يكون ذا معرفة بالأشعار ذات المعاني الرمزية أيضا أو تلك التي تسند فيها معان محددة إلى أشياء بعينها.

كل ما قدمناه حتى الآن يبين أن نظرية الأحلام وتأويلها عند ابن سيرين هي نظرية ديناميـة على عكس التطور السكوني الذي عُرف من قبل أو ظل متداولا في الحقل الشعبي إلى الآن. وتقضي النظرة الديناميـة للحلم بأن تكون هناك تعددية في تأويل الرموز والمشاهد الحلميـة حسب اختلاف الأشخاص والبيئات والظروف الاجتماعية. ونجد في كتاب تفسير الأحلام مثالا جيدا لتوضيح هذه الديناميـة في تأويل الأحلام، وهو مثال الرمانة. يقول ابن سيرين:

«ـ فهي بالنسبة للسلطان كورة يملكها أو مدينة يلي عليها، يكون قشرها جدارها أو سورها، وحبها أهلها.

ـ وتكون للتاجر داره التي فيها أهله أو حمامه أو فندقه أو سفينته الموقرة (أي الكثيرة الحمل) بالناس والأموال في وسط الماء أو دكانه العامر أو كتابه المملوءة بالغلمان أو كيسه الذي فيه دراهمه ودنانيره.

ـ وقد تكون للعالم أو العابد الناسك كتابه ومصحفه، وقشرها أوراقه، وحبها كتابه الذي به صلاحه.

ـ وقد تكون للأعزب الزوجة بمالها وجمالها، أو جارية بخاتمها يلتذ بها عند افتضاضها.

ـ وقد تكون للحامل ابنة محجوبة في مشمتها ورحمها ودمها».(17)

ونجد لدى فرويد أفكارا قريبا مما كان ابن سيرين قد توصل إليه منذ القدم. كان ينظر أيضا إلى الحلم كبنية رمزية قابلة للتأويل. كما كان يشترط أيضا معرفة واسعة بحياة الحالم الخاصة وظروفه وبيئته. إن فهم الحلم عنده لا يمكن أن يتم إلا في نطاق سياقه الخاص.(18)

كان فرويد يشير إلى وجود نمطية في تأويل بعض الرموز التي تحتفظ بدلالات معينة (19)، إلا أنه لا يرى أنها غير قابلة لاتخاذ معان مختلفة، بل قد تخرج عن دلالاتها النمطية في أحلام خاصة، وهذا بالتحديد ما كان يأخذ به ابن سيرين فهو يعطي أيضا للأشياء المدورة دلالات أنثوية كالدواة، كما يعطي للأشياء المستقيمة دلالات ذكورية كالقلم، ويرى في نفس الوقت أن القلم قد يدل على السلطة واللسان والسيف، والعلم.. الخ أما الدواة فقد تدل على قرحة في الجسد أوعلى شأن من قبل الولد.. الخ.(20) وتقتضي هذه المرونة في التأويل دائما ضرورة مراعاة تبدل الأحوال.

لا تأتي أهمية المتلقي سواء بالنسبة لابن سيرين أم بالنسبة لفرويد من كونه يتعاطف مع موضوعه، كما يحدث بالنسبة لمتلقي الإبداع الأدبي، بل من كونه يحاول فهم الحلم وتقديم تأويل متسق يكشف غوامضه. إن الحلم مادة خام لاستخدام الفكر والحدس على السواء من أجل بلوغ التأويل الصحيح.(21)

قارىء الإبداع الأدبي في رأي فرويد شخص متواطىء مع المبدع، لأنه يلتقي الإبداع بقصد إشباع الرغبات المكبوتة، أما قارىء الحلم فلن يجد فيه إلا عالما خاصا بصاحبه، عليه أن يتعرف على عناصره ويفهم دلالاتها(22) ولا يمكن أن يتوصل إلى ذلك إلا بامتلاكه معرفة وحدسا وفراسة.

وقد يبدو أن الحلم والإبداع الأدبي يشتركان في كونهما بالنسبة للمرسل

والحالم صيغتان متباينتان للتعبير عن رغبات لاشعورية، ولكنهما في الاستقبال من قبل الغير يختلفان من حيث أن مستقبل الحلم منهمك في عملية الفهم، بينما يندمج مستقبل الإبداع أساسا في مسار تفاعلي مع النص. الأول هدفه الأساسي معرفي، والثاني معرض للاندماج والإسقاط الذاتي. وإذا ما كان الإبداع الأدبي لا يخلو من الدوافع اللاشعورية فإنه إلى جانب ذلك يعبر عن الرغبات المباشرة للشعور على خلاف الحلم الذي يمكن القول بأنه نشاط ذهني لا إرادي متخصص في التعبير الرمزي عن خبايا اللاوعي.(23) ولكنه يأخذ مواد بناء عالمه من بقايا أحداث النهار في حياة الحالم. لكي يكون هناك حلم ما في نظر فرويد لا بد من وجود تعاون رغبة هي على الدوام ذات طابع لاشعوري، فهي التي تمثل القوة المحركة له، بينما تقدم له الأحداث اليومية المادة التي يبني بها عالمه الخاص.(24) ومن الجدير بالذكر أن الاتجاه السريالي في الأدب حاول أن يقرب المسافة بين الحلم والإبداع الأدبي حينما تحدث عن إمكانية ممارسة ما سمي بالكتابة الآلية التي تجمع بين إرادة الفعل ومبادرة اللاوعي على صعيد واحد (25). هذا الموقف يماثل إلى حد كبير موقف باشلار الذي يعتبر أحلام المنام بمثابة ضياع الذات وتشتت وجودها، ولذلك فهو يعطي لحلم اليقظة أهمية بالغة لأنه قادر على صياغة الكوجيتو الذاتي. وأكثر ما يتجلى ذلك في خلق الصور في مجال الكتابة الشعرية.(26)

ورغم هذا كله فإن من خصائص الحلم أنه أيضا معروض على صاحبه كموضوع للتلقي أثناء جريانه في المنام، ولهذا السبب يظل جانب من وعينا مستفيقا للقيام بمهمة الاستقبال، وهو ما يجعلنا قادرين أحيانا على حكي تفاصيل أحلامنا بعد اليقظة التامة. ومن هذه الناحية ألا تعبر أحلامنا عن قسط مهم من حضورنا الوجودي؟ وإذا كانت درجات يقظتنا في المنام متفاوتة، بحيث ينعكس ذلك في مستوى قوة أو ضعف تذكرنا للتفاصيل، فإن شكلا من أشكال الاستقبال، ومع ذلك، يتم في لحظة جريان الحلم. وقد يكون ذلك مصحوبا بانفعالات واندماجات شبيهة تماما باندماج المبدع مع ما ينتجه من أدب أو باندماج المتلقي مع ما يقرؤه من نصوص. وهكذا فلا يمكن فصل تلقي الحلم، على الأقل بالنسبة لصاحبه، عن مضامين الرغبات اللاشعورية، كما أن انفعالات الحادثة للحالم أثناء الحلم نفسه أو عند اليقظة حينما يحاول أن يجرب إعادة فهم حلمه وكل ما يصاحب ذلك من تخوف أو ارتياح، تفيد أن التلقي الذاتي للحلم يماثل إلى حد ما تلقي أنماط الإبداع بشكل عام.

ليست للحلم رغم كل شيء قوة متعدية إلى شخص آخر غير الحالم نفسه، فالحالم هو وحده الذي شاهد الحلم وهو المعني الأول به، أما الآخرون بمن فيهم العابر نفسه إنما يتلقون رواية لغوية عن الحلم، قد تكون تدخلت فيها سلطة الرقابة وغيرتها عن طبيعتها الأصلية. هذا ما يجعل المتلقي يوجه كل اهتمامه نحو إعادة بناء الحلم. وعمله هنا يكاد يكون مثل عمل محقق النصوص الأدبية الذي يسخر كل ملكاته للبحث التقني الترميمي، كما يستخدم جميع ملكات المقارنة والتحليل والاستنتاج عند الانتقال إلى تقديم تأويل منسجم مع المعطيات. إنه في جميع الأحوال يكون

مجبرا على جعل الحلم موضوعا للبحث وليس مادة للتعاطف.

من السهولة بمكان أن نلاحظ عدم الاكتراث واللامبالاة التي يقابل بها حكي الأحلام للأغيار من الناس. فإذا كان التلقي الشكلي يحصل عند الاستماع إلى الأحلام، فإن التجاوب يبقى محدودا، لأن ميكانزمات الحلم غير معروفة لدى أغلب الناس. وهكذا فإما أن يعرض عن الحلم كلية بإهمال مناقشة محتواه(27)، وإما أن يتقي سوءه في الأوساط الشعبية وغيرها بألفاظ مسكوكة. ولا يزال الاهتمام بالأحلام وتلقيها محصورا في أشخاص مؤهلين لذلك، وهم على طرفي نقيض: «عابرون مجتهدون أو مشعوذون».

أما علم النفس الحديث، فيؤكد على ضرورة توفر الباحث على خبرة واسعة بتاريخ تفسير الأحلام وبسيكولوجيا الإنسان. فلا يمكن تأويل الحلم - في نظر فرويد - إلا إذا فهمنا الميكانزمات المسؤولة عن انشغاله، ومنها:

- التكثيف:

ويعبر عنه بالتفاوت الموجود بين الشكل والمحتوى في الحلم، إذ يبدو شكل الحلم وكأنه يضيق بغزارة المعاني التي يحتوي عليها(28). هذا يدل على أن المشاهد والرموز التي تنتقى بطريقة لا إرادية لتشكيل عناصر الحلم، تعمل دائما على تكثيف التجربة الواقعية بجوانبها النفسية والخارجية وإدراجها في نسق إخراج جديد يفتح بعض الآفاق المجاوزة للتجربة نفسها، إما في اتجاه التخويف أو التحبيب أو النصيحة. ويعتقد فرويد أننا لا نكون دائما متيقنين بأن هذا الحلم أو ذاك قد قدم له التفسير الكامل، فاحتمال أن يكون للحلم معنى آخر غير الذي اقترحناه، أمر وارد على الدوام(29).

ورغم أن هذا الباحث النفسي ألح بدوره على التمييز بين تلقي الأحلام وتلقي الأعمال الأدبية، التي تترك فرصة كبيرة للتأويلات الذاتية، فإنه هنا بالتحديد يفسح المجال لجعل مفسر الأحلام أمام إمكانية أن تكون تأويلاته متأثرة هي الأخرى بنزوعات ورغبات شخصية، أو على أقل تقدير، مجانبة للصواب في تحليل عناصر الحلم. على أن يؤكد من جانب آخر أن أغلب التعليقات التي يدلي بها الحالمون أنفسهم في اليقظة، بما تتضمنه أيضا من تداعيات، تكون لها علاقة مع المضامين الحقيقية للحلم(30). وقد يلعب التكثيف نفسه دورا في تحريك التداعيات في ذهن الحالم بعد اليقظة مباشرة.

- النقل:

يتطلب تأويل الحلم أيضا فهم ميكانزم عملية النقل المسؤولة مباشرة عن الطابع الترميزي للوقائع المشاهدة، فأغلب معاني الحلم لا تُعرض إلا من خلال مظاهر أخرى ذات طابع تمثيلي(31). ويدعو ميكانزم النقل إلى ضرورة الاستعانة بحياة الحالم، فهي المفتاح الأساسي لتأويل حلمه. وقد أدرك جميع المهتمين في الثقافة العربية هذه الخاصية التي يعتمد عليها الحلم لبناء عوالمه ذات الطبيعة الرمزية.

- غياب الروابط:

يشبه الحلم في هذا الجانب الفنون القصصية الحديثة والمعاصرة التي تتلاعب بالأزمنة فتعمل على تفكيك القصة إلى لوحات غير مترابطة ولا خاضعة للترتيب المنطقي. وإذا كان الفن القصصي يقدم عددا من الإشارات الدالة التي تمكن القارىء من إعادة ترتيب

القصة وفق نظامها الطبيعي، فإن الحلم لا يقدم أبدا مثل هذه الإشارات، حيث تُترك هذه المهمة للمتلقي نفسه مستعينا في ذلك بالضرورة بحواره مع الحالم نفسه. ونعتقد أن الحلم يشبه إلى حد بعيد اللوحات التشكيلية المعاصرة، خاصة تلك التي تعتمد على الأشكال والتلوينات المجردة، مما يستدعي بالضرورة تدخل المشاهد لإضفاء المعنى وخلق الروابط استنادا إلى ثقافته الخاصة. ولكن ثقافة مؤول الأحلام، وان كانت تعمل في الخلفية على الدوام فإنها لا تكون هي مصدر خلق الروابط وإضفاء المعنى، فقد قلنا إن حياة الحالم هي وحدها القادرة على مده بمفاتيح فهم حلمه. ويرى فرويد أنه لا مفر من القول بأن الحلم: «لا يملك أي وسيلة يصور بها هذه العلاقات المنطقية. فهو في معظم الأحايين يغفل كل هذه الحروف (يقصد الروابط التالية: إذا، لأن، مثل، رغم، أما، أو... إلى غير ذلك من الروابط) ولا يستبقي من الأفكار سوى «محتواها - الشيء» يصوغ منه صوغه. وعلى التفسير أن يسترجع ما أعدمه عمل الحلم من الروابط المنطقية».(32)

إن غياب الروابط في الحلم لا يعني أنها غير موجودة أصلا. فهي وحدها التي تبقى في حوزة السياق. والسياق هنا هو دائما الحياة الخاصة للحالم. ولا ينجح المؤول في الوصول إلى حقيقة الحلم إلا بواسطة ربط العلاقة بين الحلم وسياقه الخاص. كان فرويد يؤول أغلب الأحلام بجملة مفيدة يكون قسمها الأول جملة شرطية والقسم الثاني جملة الشرط.. هكذا أول حلما لإحدى مريضاته وتدعى «إرما» بالجملة الشرطية التالية:

«فإذا كنتُ ولدت في هذا المنزل وهذا الجو الوضيع، فإنني أنحدر من سلالة عالية».(33)

ـ المشابهة والتعيين:

يستخدم الحلم، مثله في ذلك مثل الإبداع، علاقات المشابهة، لكن دون أي حضور يذكر لأداة التشبيه. والغريب في الأمر أن المشابهة في الحلم تستدعي تلقائيا الاعتماد على المجاورة وتداخل الصور مع بعضها البعض، فإذا حلت صورة شخص في صورة شخص آخر، فمعنى ذلك أن الغاية هي عقد علاقة شبه بينهما ينبغي البحث عنها دائما بمساعدة السياق. والغالب أن تكون علاقة المشابهة في الطباع أو الصفات الخلقية. أما التعيين فهو قيام شخص بتمثيل دور شخص آخر، غالبا ما يكون هو الحالم نفسه. وقد أصر فرويد على الطابع الذاتي للحلم حين قال: «لقد علمتني خبرة لم أجد لها استثناء أن الحلم يدور حول الحالم نفسه. فالأحلام على أنانية مطلقة، وإذا لم تظهر أناي في محتوى الحلم، بل ظهر شخص آخر غريب، جاز لي أن أفترض، وأنا مطمئن، أن أناي يكمن مستترا وراء ذلك الشخص الآخر بواسطة التعيين».(33)

لقد زاد اهتمام علم النفس بالأحلام وبدورها في الدراسات النفسية الحديثة، ويمكن الإشارة إلى اتجاهين يقدمان تصورا جديدا:

- اتجاه متصل بنظرية الذكاء الاصطناعي، ينظر إلى الأحلام باعتبارها عمليات تنظيمية أساسية يقوم بها الدماغ لحظة النوم لإعادة الحيوية لوظائف الفكر عند اليقظة. ويشبه عمل الدماغ في هذه النظرية بنظام الحواسيب الذي يعتمد على عمليات تنظيم الخانات والمسح من

أجل الحفاظ على الكفاءة والسرعة في أداء الوظائف المقررة، وهذه العملية ضرورية بين الحين والآخر. وهكذا يعتقد عالم النفس البريطاني كريستوفر ايفانز بأن الحلم يمكّن العقل من التكيف اليومي واستيعاب مواقف الرفض أو الاهمال وذلك لمواجهة المواقف المتغيرة في عالم اليقظة(35). ولا ينظر إلى الحلم في هذا التصور مع ذلك من حيث أن له قيمة في ذاته، بل من حيث أن له وظائف تلقائية منظمة للنشاط الذهني، ونظرة إلى هذه الوظائف في حد ذاتها بأنها تتسم بالعشوائية وغياب المغزى، ولذلك لم تكن هناك حاجة للحديث عن آليات التأويل.

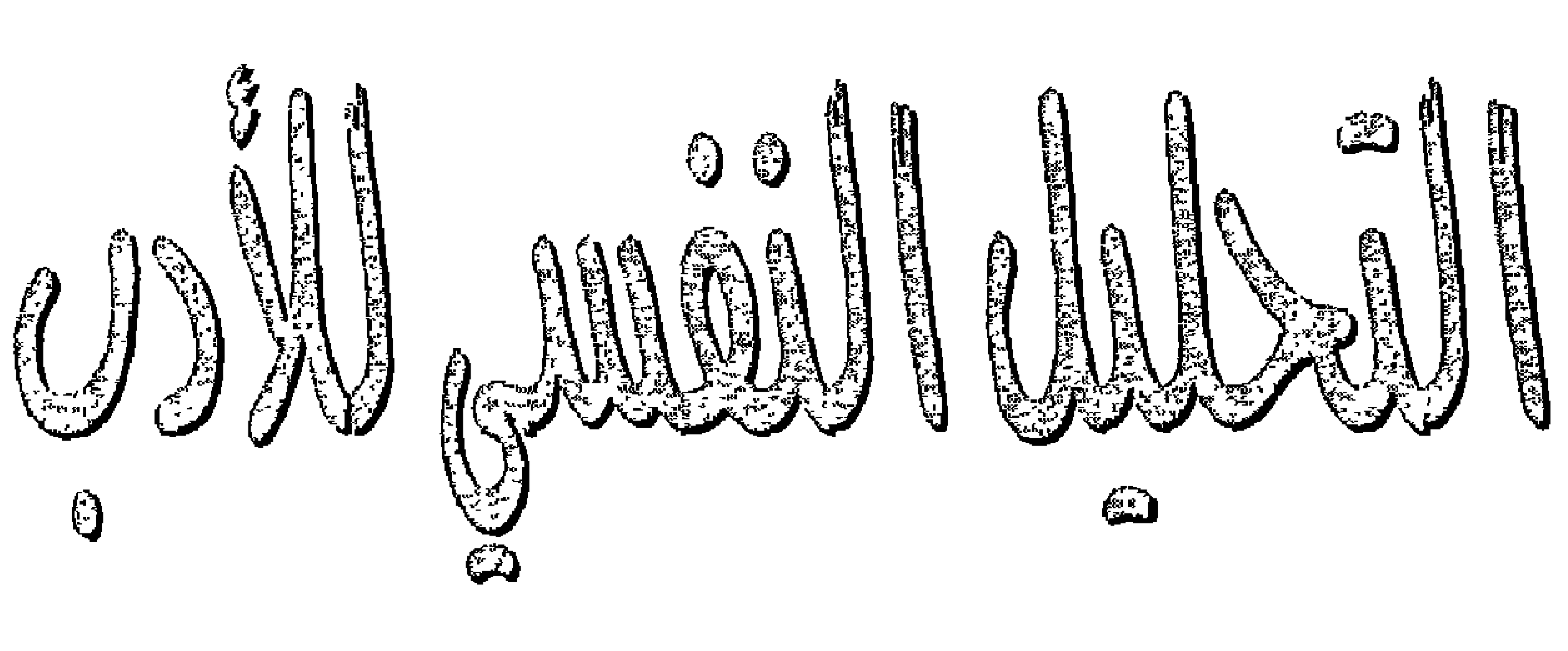
- واتجاه متصل بالنظرية الجشطالتية، وتبقى هذه النظرية على المغزى الأساسي لوظائف الحلم وعلاقتها بالشخصية ودورها في تصحيح مسار حياتها، كما تنظر إليه باعتباره مؤشرا على أعمال غير مكتملة لدى الشخصية الحالمة، ولذلك فهو بمثابة هدية من اللاوعي رهن إشارة الذات لإحداث التوازن الضروري لحياتها من أجل تحرير كل الإمكانيات التي كانت معطلة بسبب القيود في حياتها اليومية.(36) أما آلية تحليل الحلم حسب هذا التصور فتقتضي إجراء حواريا في عالم اليقظة يساعد الذات على إعادة اختبار تجربة الحلم والوقوف على أهم تفاصيلها من أجل تجاوز العقبات التي كانت تعطل فهم مدلوله، فمن شأن هذه المواجهة السلوكية المباشرة أن تجعل الحالم يقتحم المناطق المغتربة في ذاته.(37)

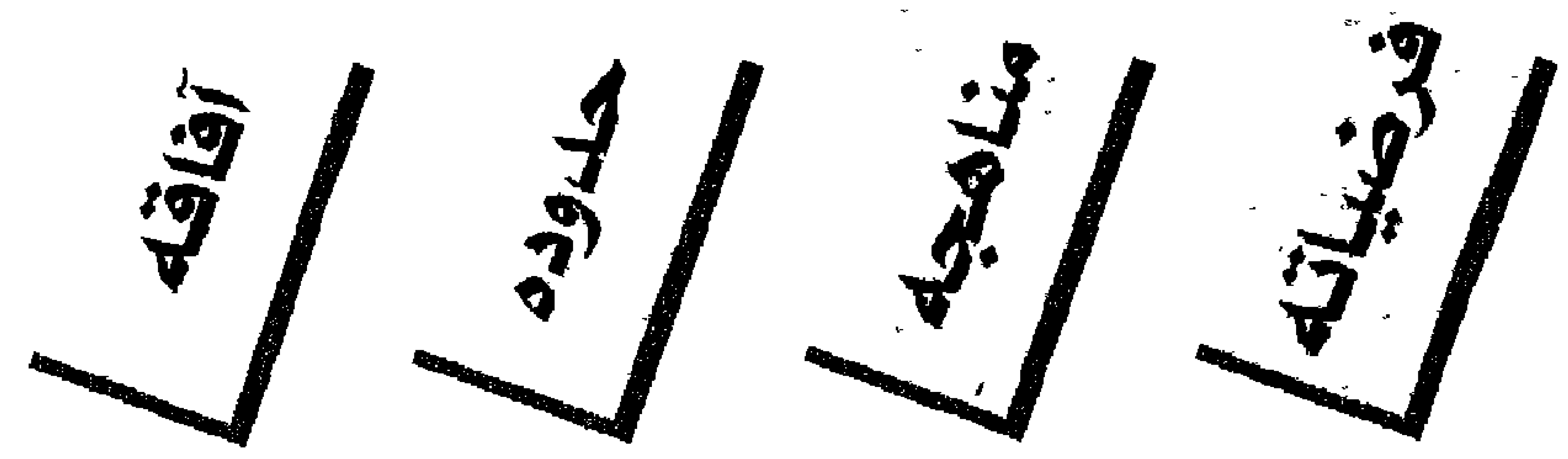
بإمكاننا هنا أن نعقد مقارنة بين الجلسات التي ينظمها عالم النفس السلوكي مع زبائنه المعالجين وقد يدفعهم إلى إعادة تمثيل أدوارهم في أحلامهم، بالدور الذي يقوم به المسرح سواء بالنسبة للممثلين الذي يعيشون أدوارهم في حالة اندماج حقيقي أم بالنسبة للمشاهدين الذين يحررون ذواتهم من ضغوط الحياة اليومية. وهذا يذكرنا أيضا بفكرة التطهير التي تحدث عنها أرسطو منذ أمد بعيد. ويمكننا أن نتساءل مع ذلك ألا تقوم جميع أنماط الإبداع الأدبي (بما فيها القصص والأشعار) بمثل هذه الوظائف في حياة الناس؟ ثم ألا يحرر الجميع أنفسهم كتاب وقراء من مشكلات الحياة اليومية ومحبطاتها؟ ألا يؤدي الإبداع والحلم على السواء أيضا دور إعادة تحديد حيوية الإنسان لمواجهة أعباء الحياة العاتية؟

رغم كل ما تبين لنا من علاقات متداخلة بين الأحلام والإبداعات الأدبية وما يتصل بذلك من آليات التأويل، فإن ميدان الحلم لا يزال الآن لا يحظى بالاهتمام الذي تحظى به النتاجات التخيلية الأخرى، نظرا لطبيعته المغرقة في التجريد. وإذا كان المختصون في علم النفس والتحليل النفسي قد قدموا لنا معلومات كثيرة عن طبيعة الأحلام وعلاقتها بالذات الحالمة، فإنهم إلى جانب ذلك علمونا أشياء كثيرة تخص آليات تأويل الحلم. ولا شك أن ميدان النقد الأدبي في حاجة ماسة لاستخدام هذه المعرفة في تحليل الأعمال الأدبية التي تكثف حضور العناصر الرمزية بالإضافة إلى حضور الأحلام نفسها. وقد كان فرويد على وعي تام بهذا التداخل بين مجالي الحلم والإبداع الأدبي، مما جعله يستغل كل المعارف التي نتجت عن تجربته الطويلة في مجال التنظير للأحلام لتحليل أعمال روائية، نذكر منها تحليله المشهور لرواية غراديفا.

هوامش

1) م. بونغركز و ج. سانتنر: الأحلام عبر العصور (معجم تفسير الأحلام). دار النهار للنشر. ترجمة كميل داغر 1983.
2) نفسه. ص: 17 ـ 18.
3) نفسه. ص: 18.
4) يستخدم مصطلح التعبير عند ابن سيرين وغيره من المهتمين بتفسير الأحلام في الثقافة العربية للدلالة على تأويل الأحلام، ومنه «العابر» أي الشخص المهتم بتأويل الأحلام.
5) ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن. شرح وتحقيق: السيد أحمد صقر. دار إحياء الكتب العربية (تاريخ مقدمة المحقق: 1954.) ص: 10 من النص المحقق.
6) ابن سيرين. تفسير الأحلام. دار مكتبة الحياة. بيروت. (دون سنة الطبع). ص: 28 ـ 29. وانظر أيضا ص: 403.
7) نفسه: 45.
8، 9، 10) نفسه. صد: 41 ـ 43.
11) نفسه. ص:45.
12) نفسه. ص: 47.
13) نفسه. ص: 61.
14) شرح فصوص الحكم للقاشاني. مطبعة مصطفى البابي الحلبي ط: 3. ص: 133 ـ 136.
15) ابن سيرين: تفسير الأحلام. ص: 32.
16) نفسه. ص: 28 ـ 29.
17) نفسه. ص: 31.
18) فرويد: تفسير الأحلام. ترجمة مصطفى صفوان. دار المعارف بمصر. ط: 2. 1962. ص: 360.
19) نفسه. ص: 360 ـ 361.
20) ابن سيرين: تفسير الأحلام. ص ك 515ـ516.
21) فرويد. تفسير الأحلام. ص: 127.
22) فرويد. حياتي والتحليل النفسي. ترجمة جورج طرابيشي. ط: 1. دار الطليعة. بيروت 1981. ص: 88.
23) د. عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1984. ص: 95.
24) فرويد: الهذيان والأحلام في الفن. ترجمة جورج طرابيشي. ط: 1. بيروت 1978. ص: 105.
25) ميشال كاروج: اندريه بروتون والمعطيات الأساسية للحركة السريالية. ترجمة الياس بدوي. منشورات وزارة الثقافة. دمشق. 1973. ص: 262.
26) غاستون باشلار. أحلام اليقظة. ترجمة جورج سعد. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ط: 1. 1991. ص: 265.
27) نفسه. ص: 130 ـ 131.
28) فرويد. تفسير الأحلام. ص: 292.
29، 30) نفسه. ص: 292 ـ 294.
31) نفسه. ص: 317.
32) نفسه. ص: 323.
33) نفسه. ص: 326.
34) نفسه. ص: 333.
35) ستيوارت هورولد: عوالم الحلم. ترجمة ريما العيسى. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط: 1. 1992. ص: 72 ـ 73.
36) نفسه. ص: 99.
37) نفسه. ص: 100.





حسن المودن
شيشاوة - المغرب

> **« من المحتمل جدا أن الاكتشاف الفرويدي يعم بسعته وشموليته كل حقول المعرفة، لكن بشرط أن نعرف كيف نربطه بشكل ملائم بالمعطيات والمقتضيات الخاصة بكل حقل من هذه الحقول »**
> **(كرستيان متز)**

١ـ التحليل النفسي والأدب:

تفرض هذه الثنائية أولا تحديد طرفيها، كل واحد على حده، ثم بعد ذلك النظر في القواسم المشتركة وإمكانية التقارب، للانتهاء إلى هذا السؤال: لماذا كان الأدب بالضبط موضوع المقاربات النفسانية؟

التحليل النفسي، حسب معجم التحليل النفسي(١)، هو منهج ابتكره س. فرويد لتسهيل التلفيظ بما يتعذر على الذات بلوغه بما أنه مكبوت. ويفترض الاكتشاف الفرويدي وجود جهاز نفسي لا واع هو الذي يحددنا بلا علم منا، اللاوعي الذي ليس مجرد غياب الوعي بل المفعول البنيوي لكبت ما(2)، وبتعبير جان بيلمان – نويل (3)، فإن س. فرويد قد أحدث من خلال التحليل النفسي نفس ثورة كوبرنيك وداروين، وذلك عندما بين أن «الأنا ليست سيدة بيتها الخاص»(4): فقوة اندفاع الرغبة تتواجد فينا إلى حد يستحيل معه الالمام بكامل تدجينها، وإرادتنا وذكاؤنا ليسا مطلقين بما أن جزءا كبيرا من أنشطتنا الذهنية ينفلت من

مراقبة الوعي، ذلك أن هناك أشياء تفكر بداخلنا وتوجه أفعالنا مع أفكارنا دون حتى أن نحاط علما بحدوث بعض الأشياء والظواهر.

والمسألة التي تطرح مع التحليل النفسي تتعلق بمشروعية توسيعه ليعم كل حقول المعرفة. لكن هذه المسألة لم تكن جديدة: فمن الزاوية التاريخية، كانت دائما مثار جدل، فتارة يعتقد أن التحليل النفسي ينحصر في كونه ممارسة لعلاج العصابيين، وتارة يعتقد أن خطاب المحلل يمكن ممارسته في مجال آخر غير المجال الطبي، ليكون هدفه ليس العلاج بل الفهم والتفسير. ومن المهم أن نشير إلى أن مبدأ التوسيع قد تم قبوله ومناقشته منذ بداية القرن من طرف فرويد نفسه وتلامذته: فالجمعية النفسانية الدولية المؤسسة سنة 1908م تؤكد بالفعل أن هدفها هو تعميق وتطوير التحليل النفسي المؤسس من طرف فرويد، باعتباره جوهريا سواء في تطبيقاته في الطب أو سواء في العلوم الانسانية الأخرى(5). وإذن فالمعالجة ليست إلا أحد المظاهر الممكنة للتحليل النفسي وليس الأهم بالضرورة. وإذا كان التحليل النفسي محاولة لتفسير الانسان، فلا شيء مما يتعلق بهذا الاخير من فن وأدب وكل ما تبقى ينبغي أن تهمله هذه المحاولة.

لكن هنا يفرض هذا السؤال نفسه: لماذا الأدب بالضبط؟ لماذا اهتم التحليل النفسي في الغالب بالأدب خاصة؟

يرى ج. لوكاليو(6) أن الجواب الممكن عن هذا السؤال سيقودنا إلى أن نطرح للنقاش الايديولوجية الفرويدية للفن. وهذا الجواب يمكن حصره في منظور مزدوج: علاقة المؤلف بالشخصية الأدبية، وعلاقة العلم الأدبي بالواقع.

فبخصوص العلاقة الأولى كان هناك دوما خلط منذ س. فرويد بين مستوى الشخصية التخييلية ومستوى المؤلف الواقعي، ولم يخضع هذا الخلط أبدا للنقاش، لأن لا أحد كان يحس به، عكس ما تحقق اليوم في هذه النقطة بالذات بفضل لسانيات الخطاب ونظريات التلفظ والتداولية. وبخصوص العلاقة الثانية، فقد كان فرويد يحلل الأحلام المتخيلة (الأدبية) على أنها أحلام واقعية، باعتبار أن الأدب تشخيص لواقع نفسي.

لكن إذا صحيحا كان أن التحليل النفسي ينطلق من مفهوم معين للأدب يسمح بدعم فرضيات الفكر النفساني العام، فإن هذا الرأي بعيد عن العمق الذي لامسه جان بيلمان – نويل عندما أجاب عن نفس السؤال بجواب أكثر راهنية بالنظر إلى مفهوم الأدب الذي ينطلق منه في بحثه عن المشترك بين التحليل النفسي والأدب.

فالأدب، في نظره، هو الذي عن طريقه نعي إنسانيتنا التي تفكر وتتكلم، لأن اللغة اليومية لا تصلح إلا للفعل والطلب والعطاء من أجل الاستمرار في الحياة، فبشيء كالأدب يمكن للإنسان أن يسائل نفسه وقدره الكوني وتاريخه واشتغاله الاجتماعي والذهني. ولهذا يأتي الأدب لغة أخرى لا تقول فقط وبالضبط ولا بكيفية حقيقية ما يبدو أنها تقوله، فكتابة الروائع الأدبية، لا يمكن إدماجها في نقل رسالة محملة بمعنى واحد واضح ذلك أن الكلمات المتداولة عندما تجمع بطريقة معينة، فهي تكتسب سلطة الايحاء باللامتوقع والمجهول. وهذا يعني أن الأدب يحتوي في داخله على شيء من اللاوعي(7). وللتوضيح، فجان بيلمان – نويل يصنف اللغات إلى ثلاثة أصناف: لغة التواصل

النفعي الخاضعة للمنطق، سيدة التبادلات المنظمة والدلالات الواضحة ثم لغة الطفل والحالم والأحمق وهي لغة مبهمة يسكنها اللاوعي ويحرفها باستمرار، وأخيرا اللغة الأدبية التي تقدم من اللغتين: لغة الوعي ولغة اللاوعي(8).

إن الأدب، في نظر جان بيلمان – نويل، هو مجموعة آثار تقدم خطابات تشكل تصورا للعالم، وجهة نظر حول واقع الإنسان ووسطه وحول الكيفية التي يدرك بها الإنسان هذا الوسط والروابط التي يقيمها معه، ومن هنا، فالأدب والتحليل النفسي هما نوعان من التفسير، طريقتان للقراءة، إنهما قراءتان: يقرآن الإنسان في حياته اليومية وداخل قدره التاريخي(9).

هذا جواب قوي مقنع، وإن كنا نتساءل: ألا يتناقض جان بيلمان – نويل مع نفسه عندما يقدم هذا المفهوم للأدب مع أن مشروعه (التحليل النصي الذي سنقدمه هنا) يرفض أن يكون هناك إنسان في العمل الأدبي؟

ومع ذلك، فهو نجح في إبراز أقوى قاسم مشترك بين التحليل النفسي والأدب، كما نجح في تقديم الأسباب العميقة التي تجعل هذا الأخير من أفضل موضوعات الأول.

ومن أجل أن نأخذ فكرة واسعة عن هذه العلاقة بين التحليل النفسي والأدب، سنبدأ بالتساؤل عن علاقة فرويد بالأدب، ثم بعد ذلك نتعرف على المحطات الرئيسية للنقد النفساني.

2- فرويد والأدب:

لا ينبغي أن نتخيل أن فرويد لكونه طبيبا ولكونه يحاول تقديم فكرة في شكل علمي، لم تكن له علاقة بالعالم الأدبي. ففي ذلك العصر، أواخر القرن 19، لم تكن دراسات الطالب العلمي منفصلة عن دراسات الطالب الأدبي كما هو الحال اليوم، فأغلب العلماء كما فرويد، كان لهم في بدايتهم الدراسية على الأقل تكوين أدبي صلب.

ولد س. فرويد سنة 1856م. ودخل الثانوية بمدينة فيينا وتعلم اللغة الالمانية والاغريقية واللاتينية والفرنسية والانجليزية. وتعلم اللغة العربية داخل عائلته اليهودية، وفي مرحلة متأخرة تعلم الايطالية والاسبانية. وقد اكسبه تعلمه هذه اللغات قدرة كبيرة على التعامل مع مشاكل اللغة، كما مكنه من إمكانية الحصول على ثقافة موسعة لا تنحصر في الأدب الالماني.

كان س. فرويد مولعا بقراءة الكتب منذ صغره، فقد قرأ شكسبير في السنة الثامنة من عمره، وأعاد قراءته مرات عديدة إلى أن صارت له القدرة على سرد فقرات كاملة من أعماله، كما كان مفتونا بسرفانتس وفلوبير (وقد عبر عن هذا الافتتان في رسائله إلى خطيبته Marlta). والثقافة الأدبية التي تلقاها في التعليم الثانوي بالنمسا تستحضر أسماء أدبية مشهورة: ارسطوفان، بوكاص، ديدرو، جوته، هيبل، هين، هيزود، هوفمان، هوميير، هوراس، لوتاس، ميلتون، موليير، رابليه، شيلر، سوفوكل، سويفت، دوستويفسكي، اناطول فرانس، توماس مان...

كان مؤسس التحليل النفسي قراءاً كبيرا وقارئا نافذا. وقد سمحت له قراءاته الأدبية بالدخول إلى مدرسة العباقرة في الأدب الذين سبقوه دون علم منهم إلى طريق الاكتشافات النفسية الكبرى. لكنه

وإن كان منبهرا بالأدباء، فقد كان - كما وضح جان بيلمان - نويل(10) يحث على الفهم ويسعى إلى تطبيق منهجه العلمي وإلى تقديم درس أساسي في القراءة: عندما يقرأ كتابا فهو يصغي إلى ما يسمعه من النص المكتوب، ويكون دائم الانتباه إلى الكلمات والجمل واللغة ذلك أنه كان يعلق اهمية كبيرة لا على «فكر» الملفوظات فقط بل وعلى حرفيتها. فالانتباه إلى الجزئيات متعايش عنده مع منهج علمي حريص على سماع أقوال المريض الكاملة، حريص على تذوق الخطاب المضبوط للكاتب.

إن الفن - والأدب بالأخص - كان يمارس تأثيرا حقيقيا على فرويد، فميله إلى التراجيديا الاغريقية والأدب الألماني واضح في تحديده عقدة أوديب وفي وضعه نظرية الحلم. وقام هو نفسه بتحليل قصة أدبية «قصة غراديفا لصاحبها ينسن» تحليلاً محايثا خلص فيه إلى: «إن الشعراء والروائيين هم أعز حلفائنا وينبغي أن نقدر شهادتهم أحسن تقدير، لأنهم يعرفون أشياء بين السماء والأرض لم تتمكن بعد حكمتنا المدرسية من الحلم بها. فهم في معرفة النفس معلمونا، نحن معشر العامة، لأنهم ينهلون من موارد لم نفلح بعد من تسهيل ورودها على العلم»(11).

لقد كان فرويد، إذن مهتما بالابداع الأدبي، لكن كيف كان هذا الاهتمام؟

يقدم جان لوي بودري(12) منهج فرويد في التحليل النفسي للأدب على أنه يتوزع إلى ثلاثة مستويات:

- الاهتمام بالشخصية المبدعة
- الاهتمام بالأثر الابداعي في ذاته
- الاهتمام بالقارىء.

وهنا يبدو من الضروري أن نسجل بعض الملاحظات:

- أولا، يبدو وكأن س. فرويد مؤسس كل المستويات الممكنة في التحليل النفسي للأدب. وإن كان هذا الأمر صحيحا إلى حد ما، فمن الضروري ننبه إلى أن كل مستوى يطرح إشكالات عديدة خصوصا في عصرنا الذي عرفت فيه علوم اللغة والخطاب والسرد والتلفظ تقدما كبيرا بالمقارنة مع عصر س. فرويد.

ثانيا، يبدو كأن فرويد يختزل كل تاريخ التحليل النفسي للأدب: بدأ المحللون النفسيون بعد موت فرويد يركزون على المؤلف، ثم انتقل الاهتمام إلى العمل الأدبي بظهور اللسنيات والنظريات البنيوية، لينتهي الاهتمام بالقارىء بعد انتشار نظريات التلقي والتداوليات. فمن الناحية السطحية، يبدو فعلا كأن س. فرويد يختزل هذا التاريخ، لكن تجدر الاشارة إلى النقط الآتية:

أ - لا شك أن منهج فرويد في مستوياته الثلاثة يصدر عنه مفهوم محدد للأدب، في حين أن المحطات الثلاث في تاريخ النقد النفساني يختلف مفهومها للأدب من محطة إلى أخرى.

ب - وإذا استحضرنا كل مؤلفات فرويد، وهي كثيرة وغزيرة فسنجد أن المهتمة بالشخصية المبدعة قليلة تنحصر في الأعمال الآتية:

- التحصيل والحقيقة عند جوته.
- ذكرى من طفولة ليونا ردوفا نشي.
- دوستويفسكي وقاتل أبويه.

صحيح أن فرويد لا ينكر اهتمامه بالشعراء والفنانين حيث يقول: «بعد استكشاف الأحلام، انطلقنا إلى تحليل الابداعات الشعرية أولا، ثم الشعراء والفنانين بعد ذلك»(13). لنلاحظ أن الاهتمام بالشعراء والفنانين يأتي هنا في المرتبة النهائية عكس ترتيب لوي بودري،

ويأتي الاهتمام بالابداعات الشعرية في المرتبة الثانية بعد الأحلام التي تمثل الطريق الملكي إلى اللاوعي على حد تعبير س. فرويد وينبغي أن نقف عند الأحلام نفسها لنسجل أن الحلم الذي يعالجه المحلل هو محكي ينتجه الحالم عندما يسترد وعيه: إنه ملفوظ سردي. فالحلم يقدم نفسه كنص تنسجه التمثيلات والانفعالات لكنه ليس رسالة من أحد، ذلك لأن الحلم لا يتكلم ولا يفكر، بل إنه، كما يقول فرويد بشدة، عمل(14): إن رغبة الحلم تتكلم من أجل ألا تقول شيئا، وفعل الكلام (التلفظ) هو الذي يقوم مقامها بعد فوات الأوان حجة على وجودها. والأهم بالنسبة للاوعي يكمن في الطريقة التي يلاعب بها شخصيات الحلم، وفي قوة الالقاء والتشوير، وفي طريقة التعجيل بالنص الذي حفظته تلك الشخصيات عن ظهر قلب. لهذا ينبغي أن نرى في الحلم قوة وشكلا، وأن يكون همنا هو عمله الذي يقع بين رغبته ومحكيها. والنص الأدبي، في نظر جان بيلمان – نويل(15)، يتكون بهذا العمل ومنه، ولهذا فهو نوع أصيل من النص يقدم للقراءة خطابا بدون عنوان وبدون قصد سابق وبدون محتوى محدد.

وإن كان هذا التماثل بين النص الأدبي والحلم قد عرف نقاشا واسعا بين النقاد النفسانيين المعاصرين، فانقسموا إلى تيار يرفض هذا التماثل وتيار يدعو إلى قبوله واستثماره، وعاد جان بيلمان – نويل نفسه إلى مراجعة اندفاعه إلى معانقة هذا التماثل من خلال معالجة حلم أدبي من رواية مارسيل بروست(16)، فإن كل هذا النقاش لا ينفي إمكانية بل ضرورية استثمار كتابات فرويد عن الحلم في قراءاتنا للنص الأدبي.

ج–ويمكننا التساؤل: كيف يستثمر فرويد بيوغرافيا المبدعين؟

إذا اخذنا دراسته «ذكرى من طفولة ليونا ردوقا نشي» فإن ما يحاول فرويد بيانه من خلال تحليله هذه الذكرى ليس هو ابتسامة الأم القابعة وراء الأشكال والألوان، ليس هو هذا الموضوع المقنَّع والمستبدَل في اللوحة، بل إن ما قدمته تحليلات فرويد هو هذه الرغبة التي لا نتعرف عليها إلا من خلال الآثار والبصمات التي تركتها على المؤلف(17).

إن ما ينبغي الانتباه إليه هو أن فرويد لا يستعمل البيوغرافيا كما سيستعملها فيما بعد النقد البيوغرافي الذي يتيه في تفاصيل حياة المؤلف ويغيب كل اهتمام بعالم النص الداخلي.

لقد كان فرويد يؤسس، من خلال تحليله لقصة «غراديفا» ومن خلال تحاليله للحلم والابداع الشعري والذات المبدعة، قراءة هي قراءة داخل الأثر الأدبي باعتباره نشاط كائن إنساني وباعتباره نتيجة هذا النشاط، نتيجة لما يقوله دون أن يظهر لأنه يجهله، هي قراءة لما يخفيه من خلال ما يظهره لأنه يظهره من خلال هذا الخطاب بالذات. وكل شيء له دلالته داخل الأثر، وما يستثير فرويد هي قذائف اللاوعي.

سنجد أن جان بيلمان – نويل هو الآخر يذهب إلى أن فرويد قد شق الطريق في مجال التحليل النفسي للأدب في اتجاه كل أنماط المقاربة(18).

إلا أنه كما تلاحظون يستعمل عبارة «شق الطريق» التي تبعد بعض الالتباسات التي تطرحها قراءة ج. لوي بودري لفرويد. وجان بيلمان – نويل يندرج ضمن تيار يحاول إعادة فرويد من أجل هدف مزدوج: بيان ما عرفه التحليل

النفسي الفرويدي من انحرافات بعد موت مؤسسه، وإبراز جوانب وعناصر منسية ومهملة يمكن استثمارها قصد تحقيق نهضة جديدة للتحليل النفسي للأدب. وهكذا سيوضح هذا الناقد النفساني الجديد أن المقاربة النفسانية للأدب عند فرويد ستنطلق من قراءة الإنسان إلى قراءة الأعمال الأدبية والفنية مرورا بقراءة إنسان كاتبا كان أو فنانا. وواضح أنه يميز بين قراءة إنسان وقراءة الإنسان. وهذا التقسيم غائب في تقسيم بودري. والمقصود بقراءة الإنسان أن فرويد يقوم بتحليل الركائز الأساسية (من محكيات نموذجية وأنماط وحوافز وأجناس أدبية ونماذج شكلية) التي ما ينفك الكتاب يستخدمونها ويستثمرونها بطريقة جديدة، وهي ليست وقفا على عمر ولا على لغة ولا على فرد ولا على مكتوب، ويصعب تعيين أصلها. ومن الملفت للنظر أن أهم أعمال م. باختين قد قدمت تحاليل مهمة في هذا الاتجاه من خلال دراسته للكتابة عند دوستويفسكي ورابليه.

إن هذه الركائز بكل متغيراتها تنتمي إلى الرأسمال الرمزي للإنسانية، واستعادتها بلا نهاية وإعادة كتابتها واستخدامها من جديد يدرجها ضمن تقليد هو غارق في ليل الأزمنة، في ليل اللاوعي على حد تعبير جان بيلمان - نويل.

وأخيرا، إذا كان مهما الاستفادة من المقاربات النفسانية للأدب والفن والحلم التي انجزها س. فرويد، فإنه يبدو ضروريا أيضا الاستفادة من كتاباته الأخرى (وخاصة كتاب) سيكوبا تولوجيا الحياة اليومية «وكتاب» النكتة وعلاقتها باللاوعي») التي ركز فيها على آثار اللاوعي على الخطاب وكرس فيها اهتمامه لتحليل الظواهر التي تهم اللغة وحيلها وألاعيبها.

لكن ما هي أهم الاتجاهات والمحطات التي عرفها التحليل النفسي للأدب بعد فرويد.

3-التحليل النفسي للمؤلف:

3-1- النقد البيوغرافي:

هو أول المحاولات في تطبيق التحليل النفسي على الأدب. فعلى طول الخمسين سنة التي تلت نشر الأعمال النظرية الكبرى لفرويد، لم يكن هناك إلاّ محللون لدراسة الأدب، وقد قاموا بذلك وهم يصبون اهتمامهم على المؤلِّف.

لقد توقف جان بيلمان - نويل عند الأسلاف الكبار للتحليل النفسي للمؤلف (رونيه لافورج - ماري بونابارت)، ثم انتقل للحديث عن النقاد النفسيين البيوغرافيين، فاستحضر أربعة أسماء كبيرة (دولاي، لابلانش، موري، فرنانديز)(20). وبعد أن عرض مواقفهم، واجههم بالأسئلة التالية: لماذا يسعى هؤلاء النقاد بجميع الوسائل إلى أن يكون النصي إنسانا؟ لماذا يسعون إلى أن يكون هناك إنسان داخل النص؟

لماذا يسعون إلى أن يعكس النص إنسانا؟

إن الفكرة التي نجح النقد البيوغرافي في نشرها وترسيخها - وهي ما تزال راسخة - هي أن التحليل النفسي للأثر الأدبي أو الفني يعني أن نفسره بالصراعات اللاواعية للمؤلف كما يكشفها تاريخ طفولته، وانطلاقا من هذه الفكرة التي تشكل المبدأ الأساسي لهذا النقد، يتضح كما بينت جانين شاسجي - سميرجل: «أن مثل هذه المقارنة استنساخ لمفهوم معين للمعالجة النفسانية التي تعتبر بحثا يهدف إلى اكتشاف عناصر

صدمة مكبوتة في الغالب وإلى إبراز الصراعات الغرائزية. وهكذا فعمل المحلل النفسي للعمل الفني يقتضي من خلال مسلك مماثل، بحثا في العمل عن حضور العناصر المسببة للأمراض التي اطلع عليها من خلال المعطيات البيوغرافية التي يملكها. وهكذا يحاول تفسير الهيمنة المرضية لبعض الثيمات، وشرح بعض الرموز، ويحاول أساسا إقامة علاقة بين المظاهر الباتولوجية، على الخصوص، لشخصية المؤلف وبين محتوى الأثر»(21).

إن هذا المشروع النقدي يستند إلى:

– كتابات نقدية هي غالبا للمحللين النفسانيين (الأطباء).

– مفهوم للعمل الأدبي يعتبر موضوع الدراسة مجموعة من الأعراض ونتائج تعويض بالنسبة للتحليل.

– لغة تميل إلى التشخيص Diagnostic

ـ وبهذا يندرج هذا النوع من التحليل النفسي للمؤلف ضمن مشروع التحليل النفسي العيادي Psychanalyse clinigue

وقد تساءل الكثير من الباحثين عما إذا كان يصح أن يتعامل الناقد النفسي مع النص الأدبي نفس تعامل الطبيب النفسي مع مرضاه. وانتهوا إلى أن هذا القياس باطل، ذلك لأن ما يعرفه الناقد النفسي عن حياة المؤلف غالبا ما ينتمي إلى الحياة الواعية في حين أن منهج التداعيات الحرة الذي يتبعه الطبيب النفسي يسمح للمريض بإبراز لاوعيه. ويضاف إلى هذا أن ليست هناك أية مقارنة ممكنة بين الاحتكاك باللاوعي الذي تمكن إثارته عن محاورة المريض المحلَّل وبين قلة المعلومات البيوغرافية الفقيرة التي يعول عليها لكشف لاوعي المؤلف.

إن هذا النقد محدود الاشكالية، فهو لا يسعى إلى وضع مفتاح لإدراك خصوصية العمل الأدبي، لأنه يستهدف المحتويات فقط، ولأنه، كما يرى الناقد الامريكي تيري اجلتون(22) تيار نقدي يتحرك بالضبط داخل نفس دائرة المهتمين بـ «قصد» المؤلف في العمل الأدبي، سواء كان قصدا واعيا أو لا واعيا.

3–2– النقد النفسي عند شارل مورون:

يعرف شارل مورون منهجه في مقدمة إحدى مؤلفاته قائلا:

«النقد النفسي منهج للتحليل الأدبي. ولأنه هو نفسه تجريبي في عملياته، فإنه يقترح أن يكشف ويدرس، داخل النصوص، العلاقات التي من المحتمل ألا تكون مفكرة فيها ومرادة بطريقة واعية من طرف المؤلف. فالشخصية اللاواعية لهذا الأخير هي إذن مأخوذة بعين الاعتبار لكن فقط كمصدر لابداع أدبي. لقد حاولت في مكان آخر عرض وتبرير هذا المنهج. إنه يقوم على عمل بسيط جدا: إن خلق تراكب بين نصوص نفس المؤلف يفسد العلاقات الواعية ويبرز اللاواعية... إن تراكب النصوص يلعب إذن، في مادة التحليل الأدبي، الدور الأساسي الذي تلعبه التداعيات الحرة في التحليل النفسي»(23).

وكما جاء في هذه القولة، فقد حاول شارل مورون عرض مشروعه بتفصيل في مكان آخر، نقصد في كتابه «من الاستعارات الملحاحة إلى الأسطورة الشخصية»(24) حيث حدد المحطات الأساسية لمنهجه التي ذكر بعضها في التعريف أعلاه:

ا) بخلق تراكب بين نصوص نفس المؤلف، ستقوم بإبراز شبكات الترابطات أو تجمعات الصور الملحاحة واللاإرادية على وجه الاحتمال.

2) نبحث في آثار نفس المؤلف كيف تتكرر وتتغير تلك الشبكات والتجمعات يعني تلك البنيات المستخرجة من العملية الأولى. ذلك لأنه في التطبيق، ترسم هذه البنيات أوجهها Bigures ووضعيات درامية، وكل المستويات تمكن معاينتها بين ترابط الأفكار والتخيل التصويري، وبهذا تربط العملية الثانية تحليل الثيمات المتنوعة بتحليل الأحلام ومسوخاتها. ونصل بالطبع إلى استعمال الأسطورة الشخصية.

3) تفسر الأسطورة الشخصية وتبدلاتها كتعبير عن الشخصية اللاواعية وعن تطورها. فالنقد النفسي يقر بوجود شخصية لاواعية وبدورها داخل العمل الأدبي. والأسطورة الشخصية ليست فقط مجموع الاستيهامات الأكثر إلحاحا وتكرارا، ولا هي مجموع المشاهد الدرامية المستبطنة التي تنم عن دراسة ترابطات الصور: إنها هذا المكان للتبادلات المستمرة حيث الشيء الخارجي يكون مستبطنا والصور تغمر العالم الداخلي. إن الاسطورة الشخصية هي نواة الشخصية التي ستصير فيما بعد ممثلة إلى حد ما، ومدمجة داخل بنية عامة.

4) النتائج المحصل عليها من خلال دراسة الأدبي تتم مراقبتها بالمقارنة مع حياة الكاتب.

إن شارل مورون يقدم منهجا يمنح أهمية قصوى للأثر الأدبي لكنه هو الآخر ينتهي إلى الاهتمام بالمؤلف. ومن هنا سنتفهم في اتجاه النقد النفسي التقليدي (لاوعي المؤلف)، ذلك لأنه هو الآخر يسعى إلى الكشف عن الواقع السري للكاتب من خلال إبراز أسطورته الشخصية (ج. بيلمان – نويل 1978، الفصل الخامس)، لكنه يعود (في الفصل السادس) ليلفت الانتباه إلى أهمية منهج التراكبات الذي وضعه شارل مورون في قراءة النصوص قراءة نفسانية محايثة: فهو منهج يسمح بقراءة محايثة تسعى إلى تركيب الاستعارات الملحاحة في الأثر الأدبي بعضها على بعض لوضع اليد على العناصر المتماثلة التي تترابط فتكون شبكة من الدلالات.

إن ما يؤخذ على شارل مورون أنه لا يميز بين الشخصية اللاواعية التخييلية والشخصية اللاواعية للمؤلف الواقعي الواقع خارج التخييل.

وأخيرا، فالتحليل النفسي للمؤلف، بكل ألوانه، يعتقد أن المؤلف هو كلية نهائية تحوي مدلولا ثابتا ومحددا وذا مساحة منغلقة، وبالتالي فهوية هذا المدلول وهذا المضمون هي هوية المؤلف. إن هذا المنظور هو الذي دفع جاك دريدا(25) إلى النظر إلى الابداع لا باعتباره كتابا Livseكما هو الأمر مع النقد البيوغرا في بل باعتباره نصا Tepte: فاهتمام النقد البيوغرافي، في نظره، ينصب أساسا على أبوة المؤلف، في حين أن الكشف عن خاصية النص باعتباره كتابة يستلزم محو الاسم الخاص وغياب الأبوة. وهذا هو ما دعا أيضا جان بيلمان - نويل إلى الانتقال من الاهتمام بـ «لاوعي المؤلف» إلى الاهتمام بـ «لاوعي النص».

4- التحليل النفسي للنص:

لا شك أن التحليل النفسي للأدب يحاول تجاوز المأزق الذي وجد فيه نفسه عندما كان يجعل من النص الأدبي مطية لتحليل المؤلف تحليلا نفسيا. وصار من الضروري أن يبحث عن مجالات جديدة

لفعالية الكتابة مغايرة لتلك التي سجن فيها النقد النفسي التقليدي نفسه، وفعلا تم له ذلك باستثمار المكاسب التي تحققت مع (النظريات) البنيوية وما بعد البنيوية من جهة أولى، والمكاسب التي تحققت من جهة ثانية مع إعادة قراءة فرويد وتأويله على ضوء النظريات اللسانية والأدبية الجديدة. وثبت فعلا أن النص الفرويدي نص منفتح قابل للاستثمار في الخطاب النقدي بشكل أكثر فعالية، كما ثبت أن العلاقة بين التحليل النفسي والأدب علاقة ضرورية، ما دام الأول يسلم مبدئيا بأنه لا يمكن أن يكون خطابا حول الحقيقة إلا إذا سلك طرق اللغة وليس طرق الفكر: فالحقيقة تتكلم وتتخفى في لعبة الدال.

لقد أظهرت قراءة فرويد أن هذا الأخير أسس منظورا متقدما على عصره يثير ما يسميه جاك دريدا(26) باستعارية الكتابة: إن النص الفرويدي، عكس ما كان متصورا، كان يسائل بنية المشهد النصي، فهو لا يسمح بتغييب الجسد التعبيري للنص الظاهر ولا بالنظر إليه على أنه مجرد تجربة لمدلول واحد ووحيد، لنص باطن وثابت، ذلك لأن اللاوعي يتبنين ويتأسس من خلال جسد النص، من خلال استعاريته.

وهكذا، فالقيمة الحقيقية للتحليل النفسي، حسب هذا الظهور تتجلى في كونه يدفعنا إلى أن نكون وجها لوجه مع هذا الجسد قصد اكتشاف الكيفية التي يشتغل بها، ويرغمنا على الإنصات الدائم إلى ما يسميه جاك لاكان بالحرف Lalettre.

في هذا الاطار الفكري الجديد، تمت إعادة النظر في مفهومين أساسيين: مفهوم اللاوعي ومفهوم النص. لنبدأ بمفهوم اللاوعي الذي أعاد تأسيسه المحلل النفسي جاك لاكان.

رغم أن جاك لاكان حاول بشكل مشتت وتعاقبي (دروس، مقالات) أن يؤسس وضعا اعتباريا لمفهوم اللاوعي، إلا أن ما أسسه كان متجانسا وأكثر فعالية. فقد كان يثبت، يوما بعد يوم، أن مفهوم اللاوعي في النظرية النفسانية مغاير لما كان مسلما به في التصورات التقليدية.

إذا أخذنا بعين الاعتبار القاعدة الجوهرية التي تقول بأن اللاوعي مبنين كاللغة، فإنه من الجائز اعتبار جاك لا كان، صاحب هذه القاعدة، تلميذا للساني ف. دوسوسير، إلا أنه تلميذ يعيد النظر في مفاهيم أستاذه: فهو لا ينظر إلى اللاوعي كمعنى ثابت، ويرفض اعتباره دليلا Signeبالمعنى السوسيري، ذلك لأن اللغة بالنسبة إليه ليست نظاما من الأدلة Sys teme designes بل هي نظام من الدوال unsysteme de signifiants.

إذا كانت لدى دوسوسير نظرية للدليل Theorie dusigne يأتي الدال signifiant مدرجا في إطارها، فإنه مع جاك لا كان يصعب الحديث عن نظرية للدليل دون استحضار ضروري لنظرية

الدال Theorie dusignifiant إلى حد أنه يعتبر الدال هوالدليل نفسه. وقد بين بما فيه الكفاية أن ليس هناك في لغة اللاوعي تمييز بين الدال والمدلول، ذلك لأن «الشبكة اللاواعية يمكن أن تكون مفتوحة بامتياز على كل المعاني: مفتوحة على دال خالص»(27).

وفي الواقع، فإلى لاكان يعود الفضل الأكبر في اكتشاف ما يسميه أحد تلامذته(28) بقوة الدال Puissance du-signfiant: إن المفهوم هو أكبر اكتشاف عند جاك لاكان، إذ به أثبت قيمة الدال ومكانته الحقيقية التي تبين أن الوظيفة

الرمزية ضرورية في وجود الإنسان، فهذا المفهوم يقرب إلينا هذا العالم الاستيهامي والرمزي كعنصر مؤسس جوهري لهذا «الواقع الداخلي» الذي اكتشفه س. فرويد.

إن الأولوية التي أعطاها جاك لاكان للدال(29) في الشبكة التي يلح من خلالها المعنى تؤدي إلى استنتاج مهم: إن المكانة التي أشغلها كذات الدال مغايرة لتلك التي أشغلها كذات المدلول: يعني هذا أن الأمر يتعلق بمعرفة ما إذا كنت، عندما أتكلم عن نفسي، نفس الشخص الذي أتكلم عنه، ويترتب عن هذه الأولوية أن بنية الشبكة للدالة تكشف عن الإمكانية التي للإنسان في استخدام هذه الشبكة الدالة على شيء آخر غير ما تقوله، وهذا يعني في نفس الوقت أن للدال كشبكة رمزية قدرة كبيرة وسلطة واسعة واستقلالا كاملا في علاقته بالإنسان.

وإجمالا، لا يخفي ما لنظرية اللاوعي، أو بتعبير أدق، ما لنظرية الدال اللاكانية من دور فعال في إعادة النظر في المنطلقات النقدية المبدئية التي تحكم دراسة الأنظمة الرمزية عامة والنصية خاصة بحيث أدت إلى إعادة النظر في النظريات النقدية التقليدية ووضعت أسسا «شكلانية مغايرة»(30) للتوجه الشكلاني الذي أسسه دوسوسير.

أما المفهوم الثاني الذي تأسس مع النظريات الأدبية الجديدة فهو مفهوم النص: لم يعد النص سجين الشروط الجمالية التقليدية التي كانت تجعل من الانسجام والتناسق العاملين الأساسيين في الحفاظ على وحدة النص. فقد كانت اللغة منذ القرن السابع عشر خاضعة لارغامات فكر حريص على اكتشاف مظاهر النظام داخل النص. وقد كشف العالم اللساني الامريكي ن. تشومسكي (في كتابه: «اللسانيات الديكارتية» 1966) عن التأثير الذي مارسته أطروحة ديكارت على الفكر الفلسفي والفكر اللغوي: لقد لعبت الديكارتية دورا خطيرا في تقنين النص ورسم حدوده، بحيث استطاعت القضاء على كل أشكال التعبير التي لا تخضع لنظام تمثلي عقلي. وكان لابد من انتظار النظريات النصية الحديثة التي عملت بالعكس على أن ينفجر النص إلى وحدات جديدة، الأمر الذي اقتضى نحت مفاهيم مغايرة لتلك التي كان يعتمدها النقد التقليدي بل واللسانيات السوسيرية وهكذا تم تفكيك النص الأدبي إلى وحداته سعيا وراء الكشف عن تعدد سطوحه ومستوياته، وسعيا وراء إفراغه من وحدته وانسجامه الميتافيزيقيين: لقد أصبح النص يبطن الازدواج والتعدد والتناقض ويستتبع هذا وصفا للنص على أنه نظام من الترابطات المتعددة والمتنوعة التي تؤلف بنية من الشبكات حيث يأتي المعنى الأدبي متعدد التحديد، يقوم على أساس منطق نوعي غير المنطق الذي يقوم على أساس مبدأ الهوية والتمثل بل على أساس لعبة متعددة الأبعاد والزوايا.

إن النص الأدبي، وفق هذا المنظور الجديد، لا يخضع فقط لإواليات الوعي، بل تتضافر إواليات الوعي وإواليات اللاوعي قصد تحديد إحداثيات النص ورسم تخومه. فكلما اقترب النص من مستوى اللاوعي إلا وتحطم مع ذلك مبدأ الانتظام والمعقولية، واستبدل النص الخطي المتصل والمتجانس بنص مليء بالشروخ والانعراجات، وبهذا المعنى نكون أمام نص لا يقبل سوى منطق الانقسام لا منطق المماثلة والتطابق. وهذا

ما يبرر عودة النظريات النصية الحديثة باستمرار إلى دوستويفسكي وجويس وكافكا وبروست وما لارمي وفولكنر وبيكيت... ونعتقد أن الرواية العربية في المشرق لم تؤسس نصا روائيا بهذا المعنى إلا انطلاقا من أواسط هذا القرن مع بعض روايات نجيب محفوظ وروايات الطيب صالح وجبرا إبراهيم جبرا وغالب هلسا وهاني الراهب... أما في المغرب، فالرواية كمثيلتها في المشرق لم تتمكن من اقتحام مملكة اللاوعي إلا بعد أن تحررت من إكراهات الخطابات الايدلوجية والأدبية العاملة تحت إمرة الوعي، لكن كان ذلك متأخرا نسبيا بالمقارنة مع المشرق، إذ بدءا من العقد السابع ستنطلق بعض النصوص القصصية والروائية في هذا الاتجاه (محمد برادة - محمد زفزاف - محمد شكري - محمد الاشعري...) لقد أفرز هذا الاطار الفكري الجديد مقاربة نفسانية نراها مهمة لأسباب سيأتي ذكرها، نقصد المقاربة التي يقترحها جان بيلمان - نويل والتي يفضل تسميتها «التحليل النصي "Text-analyse"(31).

يعتبر جان بيلمان - نويل واضع منهج جديد في النقد النفسي الحديث، شرع منذ 1970م في تأسيسه شيئا فشيئا ليستقر في كتاباته النقدية على تسميته بـ «التحليل النصي». ويقوم هذا المنهج على فرضية أساسية «لاوعي النص»، هي وحدها الكفيلة بإحداث تحول في النقد النفسي من الاهتمام بلا وعي الكاتب إلى التركيز على لا وعي النص. فقراءة لاوعي النص تقتضي أن نضع جانبا الإنسان الكاتب فلا نهتم به، وأن ننطلق من أن كل نص أدبي يكون مخترقا من طرف خطاب لا واع يمكن وصف عمله الذي يتحقق داخل النص.

إن النقد النفسي التقليدي، في نظر جان بيلمان - نويل، كان يترجم، كان يبحث عن معنى سري وكنز مختلف، أما التحليل النصي فهو لا يريد أن يعرف بل يريد أن يرى وأن يلاحظ الكيفية التي تنتج بها هذه القوة اللاواعية خطابا ما، أي الكيفية التي يبلغ بها اللاواعي شكلا دالا.

إن هذا التحول في التصور مثقل بالنتائج، فهو أكثر فائدة وفعالية في تأسيس معرفة بالأدبي والكشف عن أبعاد فيه جديدة: فالنص الأدبي، من منظور جان بيلمان - نويل، كتابة مرموزة يمكن وينبغي فك سننها، أولا من أجل مساعدة المحلل النفسي على التحكم في مناهجه والتحقق من مسلماته النظرية بمراجعة قيمتها الكونية وهذا مكسب حقيقي للمعرفة التي يملكها الإنسان عن نفسه، وثانيا من أجل أن يساعد التحليل النفسي القراءة على إنتاج تام لحقيقة الخطاب الأدبي وعلى تعيين بعد جديد للحقل الجمالي وعلى إسماع كلام آخر بحيث أن الأدب لا يحدثنا فقط عن الآخرين بل وعن الآخر فينا.

لكن هذا التصور لن يكون ممكنا إلا بالتحرر من الاهتمام بأبوة المؤلف، ويجعل النص فضاء تختفي منه الذات الكاتبة، فلا يحيل إلى أية مرجعية خارجية قدر ما يحيل إلى ذاته دون أن يعني هذا أن لاوعي النص يبقى بدون ذات ويكتسب بذلك أملا ميتا فيزيقيا، ذلك لأن التحليل النصي ينفلت من هذا المأزق باهتمامه بـ «العمل: عمل لاوعي النص» وبأخذه بعين الاعتبار فعل القراءة ناظرا إلى النص لا باعتباره ما هية بل باعتباره مقصدية وحمولة.

إن هذا المنهج الجديد يحقق تقدما في اتجاه الأدبي بشكل أفضل مما أنجزته

المناهج النفسية التقليدية، لكنه ما يزال في نظرنا بحاجة المناهج النفسية التقليدية، لكنه ما يزال في نظرنا بحاجة إلى التطوير وإعادة النظر، بدءا من فرضيته المركزية التي تمكن مساءلتها من خلال الأسئلة الآتية: هل يمكننا اعتبار «لاوعي النص» مفهوما حقيقيا وإجرائيا؟ ثم كيف السبيل إلى إبراز لاوعي النص؟

الواقع أن جان بيلمان – نويل ينفي هو نفسه أن يكون هذا المفهوم واضحا وإجرائيا، إذ يعتبره مجرد عنوان مناسب لإشكالية يبدو أنها هي نفسها ليست ناضجة بما فيه الكفاية(32). أما من حيث المنهج، فهو يدعو (كما رأينا: 1978 – الفصل السادس) إلى استثمار منهج التراكيبات الذي ابتكره شارل مورون (وهذا ما فعلته بشكل ما الباحثة العربية في محاولتها تطبيق منهج جان بيلمان – نويل(33): فهل يصح لنا أن نقول بأن التحليل النصي ليس إلا تنقيحا وتجديدا لمنهج شارل مورون، تجديد يتم في المرحلة الأولى بالاستناد إلى التصور البنيوي (خاصة في كتابه «التحليل النفسي والأدب» 1978)، وفي مرحلة لاحقة بالاستناد إلى التصور التداولي والسيميوطيقي بدءا من كتابيه: «نحو لاوعي النص» 1979م، «الحكايات واستيهاماتها» 1983م)؟ وعندما نأخذ بجزء من منهج شارل مورون ونتخلى عن جزء آخر، ألا يعني هذا أننا قد تبنينا تصوره بشكل أو بآخر؟

من الملاحظ أن جان بيلمان – نويل لم يؤسس منهجا مقننا ومحكما وصارما، وهذا ما قد يؤثر على دقة وإجرائية المفاهيم التي يستخدمها. لكنه واع بهذا الأمر، بل إنه يرفض أن تكون دراساته التطبيقية خاضعة لنفس النموذج ولنفس القصدية وحسب نفس زاوية المقاربة، ذلك أن ما يهمه هو أن يثير في كل مرة أسئلة تحفز على التفكير على الأسس النظرية للكتابة كما للتحليل النفسي(34). كما أن النص في نظره هو الذي يفرض منهج القراءة، وهذه الأخيرة لا تكون كذلك إلا إذا وصلت إلى وضع الكتابة موضع السؤال انطلاقا من النص نفسه. وهذا ما يفسر كون مؤلفات جان بيلمان – نويل هي دراسات واشتغالات تطبيقية على النصوص (باستثناء كتاب «التحليل النفسي والأدب» ومقدمات وخواتم مؤلفاته الأخرى). وهذه خاصية محمودة مطلوبة ذلك لأننا أمام منهج لا ينشد دوام الاستقرار بل يصر على فتح الطريقة أمام احتمالات أخرى بعيدا عن المعيارية وتطبيق المصطلحات الجافة، جاعلا من التخييل عنصرا مشتركا بين النقد والأدب، وداعيا إلى محاورة النصوص والإصغاء إليها والسمو بالنقد ليكون كتابة تتطور فيها ذات القارىء – الناقد، كتابة تسهم في توليد وتوسيع امتدادات الخطاب الأدبي الذي يتمرد دوما على الواضح والمسلم به.

إن الانطلاق من هذه المنطلقات أمر ضروري، لكننا نعتقد في نفس الوقت أن ترقيع المنهج في كل مناسبة وإغراق المفاهيم الأساسية في بحر مبهم من المعاني والمقاصد مسالك تفقد المفاهيم إجرائيتها والمنهج فعاليته. إننا نعتبر كتابه «التحليل النفسي والأدب» (1978م) كتابا أساسيا أكثر وضوحا في مفاهيمه ومبادئه وأكثر انسجاما وضبطا في فرضياته ومرجعياته – وهذا ما نفتقده في مؤلفاته الأخرى (وهي أساسا تطبيقية إلا في مقدمتها وخواتمها): ففي

كتابيه: «نحو لاوعي النص» (1979م) و «الحكايات واستيهاماتها» (1983م) سيدعو إلى الانفتاح على النظريات التداولية والسيميولوجية متجاوزا المرتكزات البنيوية التي ارتكز عليها في كتابه (1978م)، دون أن يبني هذا التجاوز على أرضية نظرية واضحة كما فعل في هذا الكتاب (1978م) إزاء النقد النفسي التقليدي وبعض النظريات النفسانية، بل إنه سينفتح أيضا على الانتروبولوجيا في كتابه «ما بين السطور» (1988م).

لسنا ضد تداخل المعارف ولا ضد الانفتاح على النظريات الجديدة والاستفادة منها في بناء منهج متعدد الاختصاصات، لكن أسئلة أساسية تفرض نفسها هنا، من أهمها: كيف نؤسس منهجا متعدد الاختصاصات؟ وبالنسبة لجان بيلمان ـ نويل نتساءل: كيف نستوعب الجمع إن لم يكن الخلط بين معارف ونظريات متباعدة وأحيانا متناقضة (التحليل النفسي/ التداولية/ السيميولوجية/ الانتروبولوجية/ الفرويدية/ الباشلارية/ اللاكانية..)؟ إنه من الصعب مثلا الجمع بين فرويد وباشلار (كما فعل بيلمان ـ نويل 1979م)، ذلك أنه عندما نكون أمام هذين العالمين، فلابد من الاختيار: فالمنظور الفرويدي يقوم أساسا، كما رأينا، على مفهوم اللاوعي، لكن باشلار وإن كان لا ينكر وجود اللاوعي ودوره في الحياة النفسية، فإنه يرفض الالتزام بريادته، ذلك لأنه يعطي الأولوية التامة للخيال Immagination فمنذ كتابه: "Psychanalyse du feu" صار الخيال بالنسبة إليه الوظيفة الجوهرية للجهاز النفسي سابقا على الفكر والإحساس والإرادة.

إن السؤال الذي يفرض نفسه هنا هو: كيف نواكب ونستثمر التطورات التي تعرفها المعارف الإنسانية استثمارا فعالا مجديا بعيدا عن الانتقائية والتشويش والتعويم والالتباس؟

وبالرغم من هذه المآخذ، فإلى جان بيلمان ـ نويل يعود الفضل في تأسيس تحول مهم في النقد النفسي، ذلك لأنه يقوم على اختيار جوهري: الانحياز إلى النص، إلى التخييل. وإليه يعود الفضل في إدماج القارىء وفعل القراءة ضمن اهتمامات النقد النفسي (الفرنسي). والاهتمام بالقارىء هو آخر تيار نقدي نفساني نتناوله في هذه الورقة.

5ـ التحليل النفسي للقارىء

تقوم النظريات اللسانية على خطاطة تواصل ذات قطبين: أ ـ مرسل، ب ـ مستقبل. والخاصية الأساسية لهذه الخطاطة أن المستقبل يمكن أن يكون مرسلا إذا نجح التواصل. وتسمح هذه الخاصية باستنتاج هام: إن كلا القطبين يملكان نفس الوسائل والإمكانيات، وهذا يعني أنه من الممكن جمع هذين القطبين في قطب واحد نسميه: الذات اللسانية.

هل يمكن لهذه الخطاطة اللسانية أن تأخذ العمل الأدبي بعين الاعتبار؟

يقول ج. لوكاليو(35) إنه ليس هناك من مانع، لكن لابد من لفت النظر إلى اختلاف الشفرة التي تستعملها اللغة الأدبية ولابد من الانتباه إلى تفردها، إذ هناك في هذه اللغة ضبابية في القرائن وتداخلات زمانية وألاعيب وأقنعة تلفظية وانتهاك لمحافل اللسان المعيارية والدلالية. وينبه ج. لوكاليو إلى كون التحليل النفسي ينطلق من نفس الخطاطة

اللسانية لكن ليقدم من خلالها نموذجا أكثر خصوبة: إن النص الأدبي، من المنظور النفساني لا يستلزم فقط ذاتا متكلمة بل إنه يستلزم أيضا وأساسا ذاتا راغبة، وهذه الذات تكون مضمرة في شكل رغبة أي أنها نصية. ونفس الشيء بالنسبة للذات القارئة: فإذا كان المؤلف يضع المتلقي أمام عينيه كموضع ينبغي إخضاعه، فإنه هو الآخر يتلقى من هذا المتلقي التخييلي أجوبة تجعله هو الآخر خاضعا له. وهذا يعني أن النص الأدبي يتأسس انطلاقا من تبادل معقد وخصب يجعل منه أثرا مزدوجا للرغبة.

إن ممارسة لعبة القراءة تعني أن يدرج القارىء رغبته في نص الآخر، فالقارىء بدوره، كما الكاتب، يمارس فرديته أو ما يسميه ج. لوكايلو ممارسة الحرية، الأمر الذي يحيل كل ممارسة أدبية إلى محفل مزدوج نوعي لا يمكن فصله عن النص نفسه: محفل الرغبة. وهذا هو ما دفع رولان بارت إلى القول: «هكذا يدور الكلام حول الكتاب، القراءة الكتابة: من رغبة إلى أخرى يسير الأدب كله». فالنص لا يظهر إلا مع القراءة، إلا بالتفاعل بين لا وعي النص وبين لا وعي القارىء، ذلك أنه كما سجل س. فرويد في كتابه «ما وراء علم النفس» بإمكان لاوعي إنسان التفاعل مع لاوعي إنسان آخر عن طريق تحويل الوعي. في الفصل الثالث الذي يحمل هذا العنوان «أن يقرأ الإنسان نفسه بنفسه» من كتابه «التحليل النفسي والأدب» (1978م)، ينطلق جان بيلمان - نويل من هذا السؤال: ما الذي أقرأه عندما أقرأ؟ فيجيب أنه أيا كان العمل الأدبي، فإن القارىء يقرأ فيه نفسه بنفسه.

ولتوضيح هذه الفكرة تناول جان بيلمان - نويل فرضية فرويد المشهورة: «مكافأة اللذة» المصاغة في نهاية دراسته «الشاعر والخيال» التي يخلص فيها فرويد إلى أن المتعة الحقيقية أمام العمل الأدبي تصدر عن نفسيتنا التي تجد مع هذا العمل خلاصها من بعض التوترات. وبخصوص نفس المسألة، تناول جان بيلمان - نويل فرضية التماهي مبينا أنها إوالية بسيطة وللجميع فكرة عنها، والأدب نفسه يعج بأمثلة عن هؤلاء القراء الذين يتصرفون على أنهم الأبطال الحقيقيون - وأكد على أن أشكال التماهي ودرجاته غير محدودة، لكن التماهي يتعلق دوما، سواء كان مع الفارس الشجاع أو مع المخبر الذكي أو مع غيرهما، بعملية مثلنة الذات نفسها Idéal-isation du soi-méme: من خلال التماهي، نتباهى سرا بكل الكمال، ونسترد انفعالاتنا القديمة ونستمتع باللعب مرة أخرى بتلك الأدوار التي لم يسبق أن لعبناها حقيقة والتي لا نكف عن إنتاجها في أحلامنا واستيهاماتنا. وإجمالا، يقول جان بيلمان - نويل، فالواحد منا يعتقد أنه وحيد عندما يقرأ، لكنه دون وعي منه يقرأ مع الكاتب في وفاق واستحسان وتجاوب.

وللنقاد النفسانيين الأميركيين دراسات مهمة في هذا الموضوع: ففي كتابه «ديناميات الاستجابة الأدبية "The Dynamics of Literary Response" (1968م)، ينظر الناقد النفساني ن. هولاند Normand N. Holland، وهو يسير على خطى فرويد، إلى العمل الأدبي على أنه يخلق داخل فعل القراءة مداها وتفاعلا بين التخيلات اللاواعية والمقاومات الواعية، وهما متناقضتان. والعمل الأدبي، في نظره ممتع لأنه ينقل قلقنا العميق ورغبتنا الدفينة إلى داخل المعنى

الاجتماعي المقبول (ص 182)، وفي مرحلة متأخرة، سيتناول هولاند في كتابه «قراءات لخمسة قراء Five Readers Readingå (1975م) الاستجابات اللاواعية لقراء النصوص الأدبية للوقوف على الطريقة التي يهيئون بها هواياتهم داخل صيرورة التأويل قصد اكتشاف الوحدة الأكيدة في دواخلهم (ص 182 ـ 183).

خلاصة:

إننا نعتقد بضرورة تأسيس مقاربة نفسانية تجمع بين التحليل النفسي والنظريات النصية، مع ضرورة تفعيل هذه الإمكانية بمواكبة التطورات التي يعرفها التحليل النفسي من جهة وتلك التي تعرفها النظريات اللسانية والنصية والتلفظية من جهة ثانية. ومن الضروري أن نطرح باستمرار الأسئلة المؤرقة على المستوى الإجرائي: كيف يمكننا تحويل مفاهيم التحليل النفسي إلى أدوات إجرائية في قراءة النص الأدبي، وكيف السبيل إلى تشغيل مفاهيم النظريات اللسانية والنصية والتلفظية من منظور التحليل النفسي؟

وختاما، فالتحليل النفسي، في نظرنا، يمنح الكتابة أبعادا أكثر عمقا وجدة، فهو ينظر إليها في حركيتها وتكونها واشتغالها، وهو لا يسعى إلى معالجة أحد، بل إنه يهيىء شروط لقاء أقل ما يمكن أن نقوله عنه إنه يفتح فضاء حرية فيه يمكن لكل قارىء أن يشبع رغباته حسب درجة فضوله وأن يجني بطريقته حمولة اللاوعي التي اقترح عليه اقتسامها.

* هذا نص محاضرة شاركت بها في نشاط علمي بكلية آداب بني ملال يوم 22ـ 23 ـ 24 ديسمبر 1997م.

الهوامش:

(1) Dictionnaire De Psychanalyse - direction R. Chemama, Larchsse, 1993, p. 220.

(2) من الضروري أن نحدد للقارىء بعض المفاهيم الفرويدية بالرغم من طابعها الإشكالي في كتابات فرويد نفسه ـ التي تكون نظاما مفاهيميا من خلاله حاول س. فرويد مقاربة النفس الإنسانية:

ـ الجهاز النفسي: هو تصوير للبنية الأولية والأساسية التي تشكل مكانا تشتغل فيه السيرورات اللاواعية.

ـ الكبت: هو السيرورة التي تقوم بإبعاد الغرائز التي يظهر أنها ترفض النفاذ إلى الوعي.

ـ الوعي: هو مكان الجهاز النفسي الذي يمكن اعتباره معادلا لإحدى الحواس. ويستعمله فرويد استعمالين: الأول يظهر فيه الوعي مكانا خاصا للجهاز النفسي، منفصلا عن اللاوعي بـ«ما قبل الوعي» والثاني يندرج ضمن نظام الإدراك ـ الوعي، وهنا يؤدي الوعي نفس دور الحواس.

ـ ما قبل الوعي: هو محفل نفسي، يتوسط الوعي واللاوعي، ويؤكد الاشتغال الدينامي للجهاز النفسي. إنه يحافظ في اللاوعي على ما هو مكبوت فارضا رقابة لا تزال إلا ببعض القوى والتأثيرات؟

- اللاوعي: هو المحتوى الغائب في لحظة معينة من الوعي، وهو مركزي في النظرية النفسانية. في مرحلة أولى، سمى فرويد اللاوعي المحفل المكون من عناصر مكبوتة ترفض النفاذ إلى محفل ما قبل الوعي - الوعي. وفي مرحلة ثانية، يصف فرويد اللاوعي على أنه حقل اللهو.

وبالنسبة للتحليل النفسي المعاصر، اللاوعي هو مكان المعرفة المكون بواسطة مواد حرفية خالية في حد ذاتها من أية دلالة، ومنظمة للتلذذ وموجهة للاستيهام والإدراك والاقتصاد العضوي.

(3) جان بيلمان - نويل - التحليل النفسي والأدب - ترجمة حسن المودن المجلس الأعلى للثقافة الفرنسية سنة 1978 عن سلسلة «ماذا أعرف؟».. المنشورات الجامعية الفرنسية.

(4) هكذا سيميز س. فرويد بين محافل ثلاثة:

الأنا: إنها حسب فرويد مركز الوعي ولكن هي أيضا مكان التمظهرات اللاواعية. فالأنا تشمل الوعي وما قبل - الوعي. ومن وظائف الأنا أنها قادرة على معالجة الكبت، وهي مقر المقاومات وتشارك في الرقابة، وهي قادرة على خلق وسائل الحماية، وهي أفضل مكان لمرور اللبيدو، وهي مقر التماهيات..

الأنا الأعلى: هي محفل شخصيتنا النفسية، ودورها هو تقييم الأنا. إنها على حد تعبير فرويد المحفل القضائي لجهازنا النفسي. لها إذن علاقة وطيدة بالأخلاق. إنها تظهر في شكل رقابة.

الهو: هو محفل نفسي له علاقة متينة وصراعية مع المحفلين الآخرين. والهو في نظر فرويد مجهول ولا واع. إنه الخزان الأول للطاقة النفسية، تتصادم فيه غرائز الموت.. إن الأمر يتعلق هنا بالميولات الموروثة وبالتحديدات الفطرية وبالأفعال المكتسبة وبكل ما يتأتى من الكبت. إنه نواة كينونتنا بالنسبة لفرويد، ومكانها الأساسي لجاك لاكان.

(5) لمزيد من التفصيل، نحيل إلى:

J. Le Galliot - Psychanalyse et langages Littéraires, Théorie Et Pratique - Nathan Imprimerie Aubin, 1977, p. 30.

(6) ج. لوكاليو - نفس المرجع في هامش (5) - ص 32 - 33 وص 35.

(7) نحيل إلى مقدمة كتاب جان بيلمان - نويل المذكور في هامش (3).

(8) نحيل إلى الفصل الثالث من كتاب جان بيلمان - نويل ص 39 - 60.

(9) نفس المرجع - المقدمة.

(10) نفس المرجع - الفصل الأول ص 13 - 22.

(11) S. Freud - Délire Et Reves Dans La "GRADIVA" De Jensen, (1907), NRF (!($() !(&!, p. 127.

وهذا الكتاب ترجم إلى العربية مرتين:

1 - «الهذيان و الأحلام في قصة غراديفا لجنسن» ترجمة نبيل أبو صعب - منشورات وزارة الثقافة بدمشق.

2 - «الهذيان والأحلام في الفن» ترجمة ج. طرابيشي (1978) - دار الطليعة - بيروت.

(12) جان لوي بودري - فرويد والإبداع الأدبي - مجلة «الفكر العربي المعاصر» عدد 23 - 1983م - ص 126.

(13) S. Freud, Cinqlecons Sur La Psychanalyse - Payot, 1917, p. 111-112.

(14) س. فرويد - تفسير الأحلام - ترجمة مصطفى صفوان - مراجعة مصطفى زيور - دار المعارف - القاهرة - الفصل السادس.

(15) للتعمق في هذه النقطة، نحيل إلى

جـان بيلمـان - نويل - نفس المرجع السـابق - الفصل الثاني، ص 23-37.

(16) J. Belleminl - Noel - Vers L'in-conscient Du Texte-Ecriture, PUF, 1979.

(17) لمزيد من التفصيل، انظر:

Max Milner - Freud Et L'incter Preta-ion De La Litteratere - 20 Tirale, Stde-cetc Du Paris - 1980 - P. 175-211.

(18) جـان بيلمـان - نويل - نفس مـرجـع هامش (3) - الفصل الرابع ص 61 - 81.

(19) جـان بيلمـان - نويل - نفس مـرجـع هامش (3) - الفصل الخمس، ص 23 - 102.

(20) هذه نماذج أجنبية للنقد البيوغرافي النفسـي:

G. Aigrisse - Psychanalyse De Paul – Valcry - Paris, ED, Universitaires, 1904.

- Ch. Baudouin - Jean Racine, L'En-fant Du Desert - Paris, Plon, 1962.

- M. Bonaparte - Edtar Poe - Paris, Denoel Et Steel, 1933.

- J. Laplanche - Holderlin Et La Qes-tion Du Pere - Paris, PUF, 1961.

ومن النماذج العربية نذكر:

- كتاب العقـاد عن «أبي نواس» وعن «ابن الرومـي».

- النويهي: «شخصية بشار» (1951).

«نفسية أبي نواس» (1953).

(21) J. Chasseguet - Smirgel - Pour Une Psychanalyse De L'Art Et De La Créativité - Payot, Paris, p. 50.

(22) T. Eagelton - Literary. Theory, An Introduction 0 University of Minne-sota Press, Trenth Printing, 1989, USA, p. 179.

(23) Ch. Mauron - Psychocritique Du Genre Comique - Librairie Josi Corti, 1985, p. 7-8.

(24) Ch. Mauron - Des Metaphores Obsédanies Au Mythe Persnnel, Intro-duction A La Psychocritque - 7 - Tirage, Josi Corti, 1983.

(25) Ouvrage Collectip - Ecarts - Fayard, 1973, p. 117.

(26) نفس المرجع - ص 153.

(27)

(28) جان لوكاليو - نفس مرجع هامش (5) - ص 86.

(29) انظر كتب جاك لاكان:

J. Lacan - Ecrits - Seuil - 1966 –

- Le Seminaire, Liver XI - Seuil, 1973

(30) M. Arrivé - Linguistiqué Et Psy-canalyse - 1986, Librairie Meridien, p. 99.

(31) من أهم مـؤلفـات الناقد النفسـاني جان بيلمان - نويل:

- التحليل النفسي والأدب» ترجمة حسن المودن، المجلس الأعلى للثـقـافـة - 1997 - القاهرة.

Vers L'Inconscient Du Texte -- PUF, 1979.

- Interlignes, PUL, 1988.

- Interlignes, 2, PUL, 1991.

(32) بخصوص هذه النقطة نحيل إلى:

J. Bellemin - Noel - 1979 - P. 191-- 192.

(33) رجـاء نعمـة - صـراع المقـهـور مـع السلطة، دراسة في التحليل النفسي لرواية الطيب صالح، موسم الـهجرة إلى الشمال - بيروت 1986.

(34) جان بيلمان - نويل - 1979 - ص 7.

(35) ج. لوكاليو - نفس المرجع في هامش (5) - ص 58.

السينما والتلفزيون في النقد المعتمد على التحليل النفسي

د. نايف الياسين
مدرس الأدب والنقد الأدبي
قسم اللغة الإنجليزية
جامعة دمشق

لقد قدم التحليل النفسي وسيلة مفيدة لمناقشة علاقتنا بالسينما. ولقد فعل التحليل النفسي ذلك بشكل رئيس عن طريق مقارنة الفيلم بأحد منتجات النوم - الحلم - بتتبع العلاقة بين الأفلام نفسها وطريقة عمل الحلم، تلك العملية التحويلية غير الشعورية التي تسمح لنا بسرد قصص مصورة على أنفسنا ونحن نيام. لكن إذا تشابه الحالم ومشاهد الفيلم في بعض النواحي، فما هي الاستنتاجات التي يمكن أن نخلص إليها عندما نطبق هذا التشابه على دراسة التلفزيون، وهو وسيلة اتصال تتشابه عملياتها وتقنياتها مع عمليات وتقنيات الفيلم في بعض الوجوه، وتختلف عنها كثيرا في وجوه أخرى؟ ستتناول هذه الدراسة مبادىء النقد المعتمد على التحليل النفسي كما تطور في الدراسات السينمائية، والملامح الرئيسة التي تميز التلفزيون عن السينما في هذا الصدد، وأخيرا، الطرق التي ينبغي تعديل نظرية التحليل النفسي على أساسها عندما تطبق على التلفزيون، من خلال مناقشة المسلسلات التلفزيونية - التي يعتبرها الكثيرون «الشكل الرئيس للتسلية التلفزيونية». على أية حال، لابد من التأكيد منذ البداية على أن التلفزيون والسينما هما وسيلتان مستقلتان ومتميزتان عن بعضهما البعض، سواء كنظامين نصيين، أو من خلال الطريقة التي نتعامل بها معهما كمشاهدين. الظروف التي تنتج الصور البصرية / الصوتية التي تشكل تجربتنا كمشاهدي سينما هي ببساطة ظروف تختلف عن تلك التي تتحكم بمشاهدتنا للتلفزيون. ففيما يتعلق بالتحليل النفسي، لا يمكن استعمال نفس المنهج في التعامل مع

الشكلين. ما يمكن للمقاربة المعتمدة على التحليل النفسي أن تقدمه هو وصف وتعريف نموذج جديد، مختلف تماما للذات الاجتماعية، نموذج نصفه مشاهد ونصفه مستهلك.

التحليل النفسي كنظرية ثقافية

لكي نتمكن من تحليل الطرق التي يتشكل بها هذا المشاهد التلفزيوني «المختلف» لابد أن نبدأ باختصار المبادىء الأساسية للتحليل النفسي. وهذا سيتطلب بالضرورة قدرا كبيرا من التبسيط، بسبب تعقيد النظرية ومقاومتها للاختصار. ما أحاول أن أفعله هنا هو ببساطة أن أتتبع الخطوط العريضة لنظرية التحليل النفسي بحيث تتضح علاقتها بفهم نقدي للسينما والتلفزيون. التحليل النفسي، كنظرية للسيكولوجيا البشرية، يصف الطرق التي يطور بها الكائن البشري الصغير شخصية وجنسوية متميزة في إطار شبكة العلاقات الاجتماعية الأكبر التي تشكل ثقافته. وموضوع دراسة التحليل النفسي هو ميكانيزمات اللاشعور - المقاومة، الكبت، الجنسوية، وعقدة أوديب - ويسعى إلى تحليل البنى الأساسية للرغبة والتي تكمن وراء كل نشاط إنساني.

اعتقد سيجموند فرويد، الذي نظر للاشعور، أن الحياة الإنسانية محكومة بالحاجة إلى قمع ميولنا ورغباتنا لتحقيق إشباع رغبات ودوافع رئيسة (مبدأ المتعة)(1). ونصل إلى ما نحن عليه كبالغين عن طريق عملية قمع هائلة ومعقدة للتعبير المبكر جدا والمكثف جدا عن الرغبة الليبيدية (الجنسية).

اللاشعور هو ما يحدده فرويد كمكان تحال إليه الرغبات غير المشبعة، وعلى هذا الأساس أصبح يشار إليه على أنه «المشهد الآخر» الذي تمثل فيه «دراما النفس». بعبارة أخرى، تكمن تحت شعورنا وتفاعلاتنا الاجتماعية اليومية فعالية ديناميكية نشطة لقوى الرغبة لا يمكن لأنفسنا العقلانية المنطقية الوصول إليها. كما يتضح من كتابات فرويد، فإن اكتشاف العمليات العقلية التي تجري في اللاشعور كان ذا أهمية بالغة. هذا فرويد في مقالته «التحليل النفسي»:

كان انتصارا للفن التفسيري للتحليل النفسي عندما نجح في إيضاح أن فعاليات عقلية معينة في الناس العاديين، مما لم يتقدم حتى الآن أحد بتفسير نفسي لها، يمكن أن ينظر إليها كما ينظر إلى أعراض مرض العصاب: أي أن لها «معنى»، لم يكن معروفا لدى الشخص نفسه لكن يمكن اكتشافه بالوسائل التحليلية.. لقد تم الكشف عن مواد يمكن أن تدفع إلى الاعتقاد بوجود أفعال عقلية لا شعورية حتى في الناس الذين يمكن أن يعتبروا فرضية وجود شيء عقلي ولا شعوري في نفس الوقت أمرا غريبا إن لم يكن سخيفا(2).

على أية حال فإن اللاشعور ليس ببساطة مكانا جاهزا ينتظر الرغبات المقموعة - بل هو نتاج فعل القمع نفسه. لوصف عملية تشكل اللاشعور، يأخذ فرويد الحياة الفرضية لرضيع في تطوره في كيان مستغرق تماما في حاجته إلى الإشباع المباشر إلى فرد قادر على تكوين موقع له في عالم اجتماعي مكون من الرجال والنساء. نظرية فرويد للعقل الإنساني ليست ببساطة حكاية رمزية عن التطور الفردي، بل هي نموذج

عام للطريقة التي تتركب وتتنظم بها الحضارة الإنسانية. أحد إسهامات فرويد الأساسية في نظرية الشخصية الإنسانية هو اكتشافه للجنسوية الطفلية - إن هناك شهوانية في التجارب الأولى لطفولتنا. منذ اللحظة الأولى في حياة الرضيع، تسعى هذه العضوية الصغيرة لإشباع رغباتها البيولوجية (الطعام، الدفء، وهكذا) والتي يمكن أن توصف بأنها غرائز للحفاظ على الحياة. لكن في نفس الوقت، فإن هذا النشاط البيولوجي ينتج أيضا أحاسيس مكثفة بالمتعة (المص الشهواني للثدي، كتركيب معقد من أحاسيس الإشباع المرتبطة بالدفء والحضن، وما إلى هنالك). بالنسبة لفرويد، فإن هذا التمييز يشير إلى نشوء الجنسوية، تولد الرغبة من انفصال الغريزة البيولوجية عن الدافع الجنسي. من المهم ملاحظة أن عنصر التخيل موجود سلفا، إذ إن توق الرضيع المستقبلي للحليب ستصاحبه الحاجة إلى استعادة تلك الكلية من الأحاسيس التي تتعدى مجرد إشباع الجوع لتتضمن المتعة الجسدية - وبرأي فرويد المتعة الجنسية أيضا.

وبنمو الطفل، يحدث تنظيم تدريجي للدوافع الليبيدية، التي رغم تركزها على جسد الطفل نفسه، فإنها تسيّر الجنسوية باتجاه مواضيع وغايات مختلفة. يرتبط الطور الأول للحياة الجنسية بالدافع إلى تضمن الأشياء وتوحيدها مع الجسد (المرحلة الفمية)، في الطور الثاني يصبح الشرج هو المنطقة الجنسية (المرحلة الشرجية)، وفي الطور الثالث يتركز ليبيدو الطفل على أعضائه التناسلية (المرحلة القضيبية). المهم هنا هو أن الطفل لا يشعر حتى الآن أنه نفس موحدة، ولا يمكنه أيضا التمييز بين نفسه والعالم الخارجي، بل إنه أشبه بحقل تنشط فيه الطاقة الليبيدية للدوافع الأساسية.

طبقا لفرويد فإن عقدة أوديب تشير إلى لحظة حاسمة في تطور الطفل، إذ إنها تعرف انبثاق الفرد كنفس مختلفة جنسيا. في المراحل ما قبل الأوديبية يكون الطفل والطفلة في علاقة ثنائية متبادلة مع الأم، وبوصول اللحظة الأوديبية، يصبح أطراف هذه العلاقة ثلاثة بدلا من اثنين، ويتشكل مثل مكون من الطفل والأبوين. يصبح الأب غريما للطفل في رغبته بالأم التي تصبح بدورها غريمة للطفلة في رغبتها بالأب. يتخلى الصبي عن رغبته بأمه خشية العقاب بالخصاء الذي يمكن أن يفرضه الأب. يتغلب الصبي على هذا التهديد بالتماهي بأبيه (يصبح هو الأب رمزيا). وبذلك يتعلم كيف يتخذ دورا رجوليا في المجتمع. تدفع الرغبة بالأم إلى اللاشعور، ويتعلم الصبي أن يقبل بدائل للأم/ شيء يرغب به في المستقبل كرجل بالغ. أما بالنسبة للطفلة باللحظة الأوديبية لا ترتبط بالتهديد بل بالإدراك - تدرك أنها مخصية سلفا، وحيث تشعر باستحالة العلاقة مع أبيها فإنها تتجه كارهة إلى أمها وتتماهى فيها. إضافة إلى ذلك فعقدة أوديب أكثر تعقيدا بالنسبة للطفلة، إذ ينبغي عليها تغيير موضوع الحب من الأم (الموضوع الأول لكلا الجنسين) إلى الأب، في حين يمكن للصبي أن يتابع حب أمه (أو من يحل محلها).

قد يبدو هذا المخطط مبالغا فيه. ويمكن أن نفهم أيضا أن يدعي البعض أن نظريات فرويد متحيزة جنسيا. غايتنا

هنا هي فقط وصف الخطوط العريضة للنظرية والإشارة إلى أن فرويد لم يخلق بل وصف فقط ميكانيزمات الوعي التي كانت سائدة في المجتمع البطريركي الذي نعيش فيه. المهم بالنسبة لنا هنا هو عمل اللاشعور، إنتاج الخيالات، والمكون الشهواني للرغبة والموجود في كل نشاطاتنا (بما في ذلك مشاهدة الأفلام ومشاهدة التلفزيون). لابد أن نتذكر عند مناقشة اللحظة الأوديبية أن هذه بنى رمزية توجد على مستوى اللاشعور لأحد الأبوين، فإننا لا نتذكر الحالة الأوديبية بحد ذاتها، إذ، وبسبب القمع، فإن هذه التجارب تصبح جزءا من تشكيلنا النفسي اللاشعوري. النقطة المهمة هي أن اللحظة الأوديبية تشير إلى الانتقال من مبدأ المتعة إلى مبدأ الواقع، من تركيز الطفل الكلي على علاقته بأبيه وأمه إلى اندماجه في المجتمع الأوسع. التهديد بالخصاء وعقدة أوديب ليسا مهمين كعمليات حرفية بل كرموز للطريقة التي تفرض بها ثقافة معينة قواعدها ونظامها علينا كلنا. من خلال هذه العمليات يطور الطفل إحساسا بذاته (الأنا) ويتخذ له مكانا معينا في الشبكات الثقافية للعلاقات الاجتماعية والجنسية والعائلية.

بالنسبة لفرويد فإن الفرد (أو الذات) الذي ينبثق من هذه العملية هو منقسم لا محالة بين مستويين من الوجود ـ الحياة الشعورية للأنا، أو النفس، والرغبات المكبوتة للاشعور. وهذا اللاشعور كونه الكبت، إذ إن الرغبات الآثمة، التي تدفع تحت سطح الوعي الشعوري، هي التي تجلبه إلى الوجود. وهكذا فهو مستقل تماما عن الحياة الشعورية العقلانية ـ إنه الآخر تماما، غريب، غير منطقي، ومتناقض بلعبه الغرائزي بالدوافع وتوقه المستمر للإشباع. طبقا لفرويد فإن الأحلام هي «الطريق الملكي إلى اللاشعور». وذلك لأن الأحلام هي في الواقع تحقيق رمزي لرغبات غير شعورية. ولكي تتمكن الذات اللاشعورية من إنتاج حلم ـ «نص» رمزي يمكن فهمه بكشف الخيوط المتعددة لصور الحلم للوصول إلى «الرغبة ـ الحلم» نفسها. تجتمع عدة عمليات مثل «التكثيف» (وفيه يتمثل عدد كبير من التداعيات في صورة واحدة)، «الإزاحة» (وفيها تتحول الطاقة النفسية من شيء هام إلى شيء مبتذل، إعطاء اهتمام كبير لشيء سخيف)، «تحويل التمثيل» (وفيه يصبح ممكنا لأفكار معينة أن تمثل من قبل صور بصرية)، و«المراجعة الثانوية» (وفيها يفرض انسجام سردي منطقي على تيار الصور)، تجتمع هذه العمليات لتحويل المواد الأولية للحلم (المحفزات الجسدية، أشياء حدثت أثناء النهار، أفكار ـ أحلام) إلى تلك «القصة البصرية» الهلوسية التي هي الحلم نفسه.

وهكذا فإننا نعرف بوجود اللاشعور عندما «يتحدث» إلينا عن طريق لغة الأحلام أو العصاب أو ما شابه. هذا التأكيد على التعبير قاد المحلل النفسي الفرنسي جاك لاكان إلى القول إن اللاشعور «مركب كاللغة». تمثل إسهام لاكان في إعادة تفسير فرويد في سياق اللغويات البنيوية، وأعمال لاكان هي الأساس لنظرية الفيلم المبنية على التحليل النفسي. بسبب تركيزه على اللغة، فإن لاكان يعيد قراءة عقدة أوديب على الشكل التالي: يخرج الطفل من التوحد مع الأم الذي يسبق المرحلة الأوديبية ليس فقط من خلال خوفه من الخصاء، بل من

خلال اكتسابه اللغة أيضا. وهكذا فلحظة التمكن من اللغة (القدرة على الكلام، والقدرة على تمييز النفس المتكلمة) هي لحظة إقحام المرء في مملكة المجتمع (عالم البالغين والتبادل اللفظي). كلما نتعلم التحدث بلغة وعادات ثقافتنا، يعكس لاكان هذا ليقول إن ثقافتنا نفسها هي التي «تتحدثنا». يتشكل إحساسنا بالنفس من خلال إدراك ولغة الآخرين، ويجري هذا التشكيل على أعمق مستويات اللاشعور. بعبارة أخرى، يمكننا التحدث فقط باستعمال لغة غريبة علينا عندما نأتي إلى العالم. شخص آخر يطلق علينا أسماءنا، ونتعلم من نحن من خلال استجابات الآخرين.

يقدم لاكان نظرية تترابط فيها قضايا الذات الإنسانية (الفرد)، مكانها في المجتمع، وعلاقتها باللغة. وهو يرسم خط تطور النفس وتشكيلها باستعمال «مسجلات» توازي تقريبا أطوار فرويد الأوديبية وما قبل الأوديبية. يبدأ أول تطور للأنا عند الطفل - تشكل صورة متكاملة عن الذات - في المرحلة التي يطلق عليها لاكان المرحلة «الخيالية». هنا، في «طور المرآة»، يقول لاكان، يتكون الأنا من خلال تماهي الطفل مع صورة لجسده هو. بين عمر ستة أشهر وثمانية عشر شهرا، يكون الرضيع البشري في حالة من عدم التوازن الجسدي، وهو يدرك نفسه ككتلة من الحركات المجزأة وغير المترابطة. لا يشعر بأن القبضة التي تتحرك مرتبطة بالذراع والجسم، وهكذا. عندما يرى الطفل صورته (في المرآة مثلا) أو وجه أمه، أو أي أحد آخر يمكن إدراكه ككل، فإنه يظن أن هذا الشكل المتوحد المتناسق هو نفس أعلى. يتماهى الطفل مع هذه الصورة (كعاكسة للنفس وكنفس أخرى)، ويجد فيها نوعا من الوحدة المرضية التي لا يستطيع أن يشعرها في جسده هو. تصبح هذه الصورة جزءا من الطفل على شكل «أنا مثالي» وتشكل هذه العملية الأساس لكل التماهيات اللاحقة، والتي هي خيالية من حيث المبدأ. ببساطة، من أجل أن يحدث التواصل في الأساس، لابد أن يكون بإمكاننا، بشكل ما، أن نقول لبعضنا، «أعرف كيف تشعر». القدرة على أن نصبح مؤقتا - وبشكل خيالي - شخصا آخر تبدأ بهذه اللحظة الأصيلة في تشكيل النفس.

سجل لاكان «الرمزي» يوازي تقريبا العملية الأوديبية ويشمل كل أشكال الخطاب والتبادل الثقافي. ويصبح مصطلحا ثالثا، يرمز إليه الأب، ويشير إلى قانون الثقافة، ويوقع الفوضى في انسجام العلاقة المزدوجة بين الأم والطفل في المرحلة الخيالية. يتعلق «النظام الرمزي» بالبنى الاجتماعية الراسخة (لاكان يستعمل اللغة كنموذج) مثل تحريم السفاح، الذي ينظم الزواج والتبادل. يمثل شخص الأب في هذا النظام حقيقة وجود شبكة عائلية واجتماعية أوسع ويفرض على الطفل أن يسعى لإيجاد موقع له في ذلك السياق. على الطفل أن يتجاوز التماهي الازدواجي في المرحلة الخيالية، حيث يكون التمييز بين «أنا»/ «أنت» مشوشا، لأخذ موقع يمكنه فيه الإشارة إلى نفسه بـ«أنا» في عالم من البالغين والمكون من «هو»، و«هي». وهكذا فإن ظهور الأب يمنع وحدة الطفل الكلية مع الأم ويؤدي إلى قمع الرغبة في اللاشعور. كما أشار سابقا فإن إسهام لاكان في نظرية التحليل النفسي هو إعادة التفكير

بالعملية الأوديبية باستعمال اللغة: عندما ندخل النظام الرمزي فإننا ندخل اللغة / الثقافة نفسها. في الحقيقة فإن لاكان يستعمل مصطلح «رمزي» للإشارة إلى التركيز على أنظمة المعاني، استعمال الرموز، والعلاقات الرمزية.

توضح أعمال لاكان تحالفا بين اللغة واللاشعور والآباء والنظام الرمزي والعلاقات الثقافية. اللغة هي ما يقسمنا داخليا (بين الشعور واللاشعور)، لكنها هي أيضا التي توحدنا خارجيا (مع الآخرين في الثقافة). بإعادة تفسير فرويد باستعمال مصطلحات لغوية، يركز لاكان على العلاقات بين اللاشعور والمجتمع البشري. إننا جميعا نرتبط بالثقافة بعلاقات الرغبة، اللغة هي ما يتحدث من أعماق داخلنا (على شكل أنماط وأنظمة تسبق ولادتنا)، وهي ما نتحدثه في شبكة علاقاتنا المستمرة مع الآخرين، بهذا المعنى يمكن تفسير التحليل النفسي كنظرية اجتماعية.

التحليل النفسي والدراسات السينمائية

يطرح كريستيان ميتز في دراسته الكلاسيكية «الدال الخيالي»، عن مشاهدة السينما، السؤال التأسيسي التالي: «ما هو الإسهام.. الذي يمكن للتحليل النفسي أن يقدمه لدراسه الدال السينمائي؟»(3) بعبارة أخرى، كيف يمكن لنظرية اللاشعور أن تساعدنا في فهم ما يحدث عندما نشاهد فيلما سينمائيا - كيف نتفاعل معه، كيف يخلق معانيه، ما المتع التي نستمدها منه، وما الذي نخرج به من الفيلم؟ ويتردد صدى هذا السؤال في كل أعمال ميتز، مركزا دائما على النقاط التالية: (1) لا نستطيع مناقشة مشاهدة الفيلم دون أخذ اللاشعور بالاعتبار، و(2) التحليل النفسي يعطي دراسة السينما ما لا تستطيع الدراسات الأخرى أن تعطيه. وذلك لأن مقاربة تعتمد على التحليل النفسي تنقل تركيزها من الفيلم نفسه - ذاك الكيان الشكلي المتجسد على الشاشة - إلى المشاهد، أو بشكل أكثر دقة، إلى علاقات المشاهد النصية والتي تلعب دورا مركزيا في عملية إنتاج المعاني في الفيلم.

تلجأ نظرية السينما إلى التحليل النفسي لتفهم لماذا أصبحت السينما مباشرة تلك المؤسسة القوية المهيمنة؟! لهذا السبب، فإن ميتز يؤسس مجادلته على السينما بشكلها المؤسساتي، يتحدث عن «القرابة المزدوجة» بين الحياة النفسية للمشاهد والميكانيزمات المالية والصناعية للسينما. تفعل السينما - بطرق ممتعة - تلك العمليات العميقة جدا والعالمية التركيب للنفس الإنسانية. يقول ميتز:

المؤسسة السينمائية ليست فقط صناعة السينما (التي تعمل من أجل ملء دور السينما، وليس إفراغها). إنها الآلية العقلية - صناعة أخرى - يمثلها المشاهدون «المعتادون على السينما» تاريخيا، والذين حولتهم وعدلتهم لجعلهم مستهلكين للأفلام. (المؤسسة خارجنا وداخلنا، جمعية وحميمة في نفس الوقت، سوسيولوجية وسيكولوجية، تماما كما أن تحريم السفاح يقابله على الصعيد الشخصي عقدة أوديب.. أو ربما.. تشكيلات نفسية مختلفة.. تطبعها المؤسسة في داخلنا بطريقتها الخاصة). الآلة الثانية، أعني التنظيم الاجتماعي لما وراء سيكولوجيا المشاهد، الرغبة الأولى، تهدف إلى إقامة علاقات شيئية جيدة مع الأفلام.. نذهب إلى السينما بدافع الرغبة،

وليس بدافع الإحجام، على أمل أن الفيلم سيسرنا، لا أنه سيزعجنا.. هدف المؤسسة ككل هو المتعة السينمائية وحسب.(4).

تختلف نظرية السينما المعتمدة على التحليل النفسي عن المقاربات التجريبية أو السوسيولوجية (التركيز على الناس «الحقيقيين» الذين يذهبون إلى السينما) وفكرة المشاهد الخبير التي تقدمها المقاربات الشكلية (أن لدى الناس أفكارا فنية عما يشاهدونه)، بأنها تناقش مشاهدة الفيلم عبر «دورة الرغبة». بمعنى أنها ترى أن حالة المشاهدة ونص الفيلم يشتركان في تعبئة بنى الفانتازيا اللاشعورية. السينما قادرة، أكثر من أي شكل آخر، على إعادة إنتاج أو مقاربة نشاط بنية ومنطق الفانتازيا اللاشعورية. نعرف من فرويد أن «الفانتازيا» تشير إلى تحقيق أمنية عن طريق إنتاج «مشهد خيالي» تكون بطلته الذات الحالمة، سواء صورت على أنها موجودة أم غير موجودة. وعلى حد تعبير المحللين النفسيين الفرنسيين جان لابلانش وج. ب. بونتالي، فإننا ننظم أفكارنا اللاشعورية على شكل فانتازيا - سيناريوهات خيالية أو عروض لرغبتنا تتحول فيها أعماق أمنياتنا إلى دراما(5). النقطة المهمة هنا هي أن نظرية السينما المعتمدة على التحليل النفسي تؤكد فكرة «الإنتاج» في وصفها، معتبرة المشاهد منتجا راغبا للتخيل السينمائي. طبقا لهذه الفكرة فإننا عندما نشاهد فيلما «نحلمه» أيضا، رغباتنا اللاشعورية تعمل جنبا إلى جنب مع تلك الرغبات اللاشعورية التي ولدت الفيلم - الحلم.

تنطوي هذه العملية الشبيهة بالحلم على أن المشاهد هو مكون رئيس في آلية إنتاج المتعة السينمائية. يسمي جان - لوي بودري هذه الآلية «الجهاز السينمائي»(6)، الذي يعرفه تقريبيا على أنه بنية متداخلة معقدة تتضمن: (1) القاعدة التقنية (مؤثرات معينة تنتجها المكونات المختلفة لمعدات السينما، بما في ذلك الكاميرا، الإضاءة، الفيلم، وجهاز العرض)، (2) ظروف عرض الفيلم (ظلام قاعة العرض، محدودية الحركة التي تفرضها المقاعد، الشاشة المضاءة في الأمام، وشعاع الضوء المنطلق فوق رأس المشاهد)، (3) الفيلم نفسه «كنص» (بما في ذلك التصاميم المختلفة لتمثيل الاستمرارية البصرية، وهم الفضاء الحقيقي، وخلق انطباع بالواقع يمكن تصديقه)، (4) تلك «الآلية الذهنية» للمشاهدة (بما في ذلك العمليات الشعورية إضافة إلى العمليات اللاشعورية وما قبل الشعورية) التي تكون المشاهد كذات راغبة. يتضح من هذا أن هناك مكونات تكنولوجية وليبدية / شهوانية تتقاطع لتشكل الجهاز السينمائي ككل. وفي مركز الجهاز السينمائي، هناك المشاهد، إذ دون هذه الذات المشاهدة تتوقف كل الآلية عن العمل.

لكن هل يمكن أن نعرف «من هو» هذا المشاهد بأي درجة من التيقن؟ ماذا يحدد بالضبط «المساهمة التخيلية» للمشاهد وما هي العمليات النفسية التي تتحكم فيها؟ الشيء الأول أن تصديق السينما ينطوي على عملية أساسية تتكون من الرفض والقبول. خلف كل مشاهد تشككي (يعرف أن الأحداث التي تجري على الشاشة هي أحداث تخيلية) يقبع مشاهد سريع التصديق (الذي يقبل تلك الأحداث، رغم ذلك، على أنها حقيقية)،

وهكذا يتخلى المشاهد عما يعرفه لكي يحافظ على تصديقه للوهم السينمائي (إن ما ترينا إياه السينما هو حقيقي). ترتكز كامل حالة المشاهدة على هذه المراوحة بين المعرفة والإيمان، هذا الانقسام في وعي المشاهد بين «أعرف تماما..» و«لكن، رغم ذلك..» هذه «اللا» للواقع و«النعم» للحلم. المشاهد هو، بشكل ما، مشاهد مزدوج تنقسم ذاته بشكل مشابه للانقسام الحاصل بين الشعور واللاشعور. وهكذا فحتى على المستوى الأساسي لتصديق التخيل السينمائي، يكون هناك رغبة لاشعورية تفعل فعلها.

نصل الآن إلى ما قد يكون أعقد المشاكل في تصور نظرية التحليل النفسي في السينما فيما يتعلق بعملية المشاهدة السينمائية. إذ إن نظرية السينما لا تنظر إلى المشاهد كشخص، كفرد من لحم ودم، بل كمركب مصطنع ينتجه ويفعله الجهاز السينمائي. يناقش المشاهد عادة على أنه «فضاء» هو في نفس الوقت «منتج» (كما في إنتاج الأحلام) و«فارغ» (يمكن لأي كان أن يحتله)، السينما «تركب» مشاهدها بشكل ما بوساطة ما يطلق عليه «الأثر التخييلي». ثمة ظروف معينة تكون فيها مشاهدة فيلم شبيهة بالحلم: نكون في غرفة مظلمة، تتقلص فعاليتنا الحركية، يزداد إدراكنا البصري للتعويض عن انعدام الحركة الجسدية. بسبب هذا، يدخل مشاهد الفيلم في «نظام معتقدات» (حيث يتم تقبل كل شيء على أنه حقيقي) وهي حالة شبيهة بحالة الحلم. يمكن للسينما أن تحرز أكبر قدر من التأثير على المشاهد ليس فقط بسبب الانطباع الذي تخلقه عنده بأن كل ما يراه حقيقي، بل وعلى نحو أدق، لأن هذا الانطباع يتكثف بحكم ظروف الحلم. إذن فالسينما تخلق انطباعا بالواقع، إلا أن هذا «أثر» كلي - يحيط بالمشاهد و«يخلقه» بشكل ما - وهو ما يتجاوز كون الفيلم مجرد نسخة عن الواقع.

تذهب نظرة السينما المعتمدة على التحليل النفسي شوطا بعيدا في التمييز بين الشخص الحقيقي ومشاهد الفيلم، لاجئة إلى عمليات اللاشعور في وصفها لهذا التمييز. هناك ثلاثة عوامل تتحكم بالتركيب النفسي للمشاهد: (1) النكوص، (2) التماهي الأولي، (3) إخفاء «علامات التلفظ» التي تطبع الفيلم بطابع المؤلف. أولا، تنتج ظروف حالة الحلم التي ناقشناها قبل قليل أيضا ما يسميه بودري «حالة من النكوص المصطنع»(7). تمثل حالة مشاهدة الفيلم الكلية الشبيهة بحالة وجودنا في الرحم، بالنسبة له، تفعيل رغبة لاشعورية بالعودة إلى حالة أولية من التطور النفسي، مرحلة تسبق تشكل الأنا، حيث لم تكتمل بعد الانقسامات بين النفس والآخر، الداخلي والخارجي. ينظر بودري إلى هذه الحالة، التي لا تميز فيها الذات بين إدراك الشيء الفعلي وتمثيله عن طريق «صورة» تقوم مقامه، على أنها شبيهة بأولى مراحل الإشباع عند الرضيع، حيث تختلط الحدود بينها وبين العالم. يقول بودري إن حالة السينما تعيد إنتاج الطاقة الهلوسية للحلم لأنها تحول الإدراك إلى شيء يبدو وكأنه هلوسة. لكنه يلاحظ فارقا مهما. في حين يقول فرويد إن الحلم هو «الهوس الهلوسي العادي» لكل فرد، فإن بودري يشير إلى أن الفيلم يقدم «عصابا مصطنعا دون أن

يعطي العالم الفرصة بأي قدر من التحكم المباشر»(8).

رغم ذلك، فكي يحصل ذلك الانزلاق من حالة الحالم إلى حالة المشاهد - الانزلاق الذي يعرف الحالة الخاصة لمشاهدة السينما - ولكي يتحول مشاهد الفيلم إلى موضوع لحلم شخص آخر (الفيلم، ينبغي إنتاج حالة يكون فيها المشاهد «أكثر عرضة لأن تتحول فانتازياته إلى تلك الفانتازيات التي تقدمها الآلة التخيلية»(9). وهذه حالة تكون قد أعدت عن طريق الاستعداد العالي للتلقي (وهي حالة أشبه بإيحائية التنويم المغناطيسي) الذي ينتجه «النكوص المصطنع» للأثر التخيلي.

يعرف ميتز التماهي السينمائي الأولي على أنه تماهي المشاهد مع فعل المشاهدة نفسه. ويطلق على المشاهد صفة «كلي الإدراك» ويقول إن المشاهد نفسه هو الذي يجعل الفيلم يحدث. لهذا السبب فإن «المشاهد يتماهى مع نفسه، مع نفسه كفعل إدراك خالص»، لا يمكن للفيلم أن يوجد دون المشاهد(10). يعتبر هذا النمط من التماهي «أوليا» لأنه هو الذي يجعل كل التماهيات الثانوية مع الشخصيات والأحداث على الشاشة ممكنة. هذه العملية، التي هي إدراكية (يرى المشاهد الموضوع) ولاشعورية (يساهم المشاهد بطريقة فانتازية أو خيالية)، تبنى وتوجه مباشرة عن طريق نظرة الكاميرا وما يقوم مقامها، آلة العرض. من تلك النظرة التي تبدو وكأنها تبدأ من مؤخرة الرأس (من آلة العرض خلفنا في القاعة) - تماما حيث تحدد الفانتازيا مكان «بؤرة الرؤية» الكلية - يعطي المشاهد تلك القدرة الوهمية على أن يكون في كل الأماكن في نفس الوقت، تلك القدرة على الرؤية التي تشتهر بها السينما(11). يصف بودري هذا الترتيب بطريقة أكثر تقنية: «لا يتماهى المشاهد مع ما يتم تمثيله، المشهد نفسه، بقدر ما يتماهى مع ما يقدم المشهد، ما يجعله مرئيا، ما يفرض عليه أن يرى ما يراه، هذه بالتحديد هي الوظيفة التي تحتلها الكاميرا كشكل من أشكال الإعادة»(12).

يقول ميتز إن هذا النمط من التماهي ممكن لأن المشاهد كان قد تعرض لهذه العملية التكوينية المسماة طور المرآة، والذي تمت مناقشته أعلاه. تصبح مساهمة مشاهد الفيلم بتطور الأحداث ممكنة عن طريق تلك التجربة الأولى للذات، تلك اللحظة المبكرة في تكوين الأنا عندما يبدأ الرضيع بتمييز الأشياء على أنها مختلفة عنه. تماما كما يرى الرضيع في المرآة صورة مثالية لنفسه، يرى مشاهد الفيلم على شاشة السينما شخصيات مثالية أكبر من الحياة نفسها يشجع على التماهي بها. أدركت نظرية الفيلم بسرعة العلاقة بين الرضيع أمام المرآة والمشاهد أمام الشاشة، حيث يفتتن كلاهما بمثال مصور يعرض عن بعد. هذه العملية المبكرة من بناء الأنا، التي تجد فيها الذات المشاهدة هويتها باستيعابها لصورة في المرآة، هي إحدى المفاهيم التكوينية في نظرية المشاهدة السينمائية المعتمدة على التحليل النفسي والأساس الذي تبنى عليه مناقشتها للتماهي الأولي. إذن، فجزء من فتنة وجاذبية السينما تأتي من حقيقة أنها في حين تسمح بضياع الذات المؤقت (يصبح مشاهد الفيلم شخصا آخر)، فإنها في نفس الوقت تعزز وجود الذات وتدعمه. بعبارة أخرى فإن مشاهد الفيلم يضيع نفسه ويجدها - مرة بعد مرة - بإعادة

تمثيل أول لحظة تخيلية للتماهي وتأسيس الهوية.

نذكر أن العنصر الثالث في تركيب المشاهد السينمائي هذا (بعد النكوص والتماهي الأولي) لها علاقة بـ«التأليف» (من أو ماذا ينتج العالم السينمائي) وطمسه. في مناقشتنا للمشاهد كحالم، ذكرنا أن عددا من الظروف تجتمع لإعطاء المشاهد الانطباع بأنه هو الذي يحلم بالصور والحالات التي تظهر على الشاشة. الحلم والفانتازيا يشتركان مع التخيل من حيث إنهما منتجان خياليان تمتد جذورهما في الرغبة اللاشعورية. ونجد فرويد واضحا ودقيقا في اختصاره لوظيفة الذات الراغبة: «صاحب الجلالة الأنا، بطل كل أحلام اليقظة وكل الروايات»(13). على أية حال فمن الواضح أنه بالرغم من أن الذات الحالمة هي «مؤلفة» أحلامها، فإن الذات المشاهدة تسحب إلى عالم خيالي لا تنتجه هي نفسها بل ينتج من أجلها. يعمل الفيلم على إخفاء مؤلفه «الحقيقي»، مشجعا بذلك المشاهد على نسيان نفسه في مشاهدة «حلم» شخص آخر، يتكون من قصة ناتجة عن رغبة شخص آخر.

في حين أن الفانتازيات تنبع من الذات التي تنتجها، فمن الواضح أن الفيلم ينطوي على عملية أكثر تعقيدا تأخذ في الحسبان الرغبات اللاشعورية لمخرج الفيلم ولمشاهده. أشرت قبل قليل إلى أن موقع المشاهد ينتجه «فضاء فارغ» بحيث يصبح المشاهد أكثر عرضة لتفاعل فانتازياته مع الفيلم. يتم إحراز هذا التفاعل بتحويل شروط ما تسميه نظرية الفيلم «نظام التلفظ». مفهوم «نظام التلفظ» مستعار من اللغويات البنيوية ويشير إلى موضع الذات المتكلمة. في كل مرة نتكلم هناك دائما البيان (ما يقال، اللغة نفسها) والعملية التي تنتج البيان (كيفية قول شيء ما، ومن أي موقع). تطبق نظرية الفيلم هذا المفهوم على السينما. هناك دائما في كل فيلم مكان للتلفظ - مكان يبدأ منه الخطاب السينمائي. ويعرف هذا نظريا على أنه «موقع»، ولا ينبغي خلطه بالشخص، المخرج، وهو يتعلق بتوزيع الرؤية (من يرى، ومن أين يرى). يربط ميتز عملية التلفظ بـ«استراق النظر»، العنصر الشهواني في الرؤية الذي تتأسس عليه السينما(14). طبقا للتحليل النفسي، فإن استراق النظر ينطبق على أي شكل من أشكال الإشباع الجنسي المستمد من الرؤية، ويرتبط عادة بزاوية رؤية مخفية. يوضح ميتز كيف أن فضاء التلفظ السينمائي يصبح موضع المشاهدة السينمائية: «إذا كان الفيلم التقليدي ينزع إلى إخفاء كل علامات ذات التلفظ، لكي يصبح بإمكان المشاهد أن يتخيل أنه هو تلك الذات، فإن المشاهد يبقى ذاتا غائبة فارغة، مجرد قدرة على الرؤية»(15).

لتحقيق نموذج ميتز في السينما، فإنه يستبدل التأكيد اللغوي بمفهوم للمتلفظ على أنه «منتج للتخيل»، لافتا النظر إلى الطريقة التي ينظم بها كل مخرج سينمائي انسياب الصور، مختارا سلسلة اللقطات التي تكون الانتقال بين ما ينظر (الكاميرا، المخرج) وما ينظر إليه (مشهد الفعل). إلا أن عملية التنظيم هذه يجب أن تكون مخفية، ويتم إحراز ذلك بحجب أو تمويه الخطاب (الذي يكون فيه مصدر التلفظ هو الحاضر، ونقطته المرجعية هي الزمن المضارع، ويجري تفاعل بين الضميرين «أنا» و«أنت») لكي يقدم نفسه على أنه قصة (حيث يخفي

مصدر التلفظ، ويصبح زمن الفعل هو ماض غير محدد ينطوي على أحداث اكتمل حدوثها، ويصبح الضميران المتفاعلان هما «هو» و«هي»). يؤكد الخطاب على العلاقة بين المخاطب والمخاطب، في حين أن الخطاب يكون غير شخصي في القصة. لكي يأخذ المشاهد الانطباع بأن قصته هي التي تحكى، يجب أن يظهر أن التخيل على الشاشة يأتي من لامكان. وحيث إن التاريخ بالتعريف هو «قصة تسرد من لامكان، يسردها لا أحد بينما يتلقاها أحد ما»، فإن الأسلوب غير المرئي الذي يخفيها «يرى» وكأنه «المتلقي الذي يحكيها»(16).

التحليل النفسي والتلفزيون

تم شرح نموذج مساهمة المشاهد في السينما بهذا القدر من التفصيل لأن المجادلة في نظرية الفيلم المعتمدة على التحليل النفسي معقدة للغاية، كل جزء منها يعتمد على الأجزاء الأخرى. تشترك جملة كبيرة من العوامل في إنتاج ما نسميه المشاهد السينمائي: التقنية السينمائية، طبيعة التلفظ الفيلمي، خصائص حالة المشاهدة، والعمليات النفسية التي تربط المشاهد بالفيلم. إلا أنه من الواضح أن التلفزيون مختلف تماما في كثير من هذه الجوانب. ليس من الممكن تطبيق نظرية الفيلم المعتمدة على التحليل النفسي ببساطة على التلفزيون. لابد من تعديل تبصراتها وإعادة تشكيل عرضها لعلاقة المشاهد بالنص. ما يعقد هذه المسألة هو ضآلة حجم الدراسات المتعلقة بالتلفزيون من وجهة نظر التحليل النفسي مقارنة بالحجم الهائل من الأعمال التي تناولت نظرية الفيلم من هذا المنظور. رغم وجود عدد كبير من الدراسات الهامة في التلفزيون مستعملة مناهج أخرى، فإن التحليل النفسي بحد ذاته لم يلق نفس القدر من الاهتمام في الدراسات التلفزيونية.

في البداية، إذن، لابد من إعادة التفكير بعلاقة التوازي بين المشاهد والحالم. بسبب عدم وجود «النكوص المصطنع»، فإن التماهي الناجم عن استراق النظر لا يلعب دورا فاعلا. مصدر التلفظ في حالة التلفزيون هو في حالة انتشار، وبالتالي فإن ظروف الخطاب تكون مختلفة. وكما سنرى، فإن ثلاثا من أهم الطرق التي يربط بها نص التخيل الكلاسيكي المشاهد بالنص - بنية وجهة النظر و اللقطة المعاكسة والتماهي الثانوي - تنفصل، يعاد تنظيمها، وتتعقد في حالة التلفزيون. كل ما يتبقى هو «افتتان بالأجزاء».

لنبدأ ببعض الاختلافات الأكثر وضوحا بين الفيلم والتلفزيون من حيث الطريقة التي ينظم كل منهما نصوصه ويشغل المشاهد، إذ إن هذه الملامح ستقود إلى آثار وعواقب مختلفة جدا من منظور التحليل النفسي. تتم مشاهدة الأفلام في مدرجات كبيرة مظلمة وصامتة، حيث تنطلق أشعة ضوء كثيفة من الخلف إلى سطح عاكس في الأمام. في هذه الحالة ثمة جماعية مفروضة على الجمهور لأن على كل المشاهدين أن يكونوا موجودين جسديا في نفس الوقت في الفضاء المغلق للمدرج. على النقيض من هذه الحالة الشرنقية المؤطرة هناك الطبيعة الانتشارية المجزأة والمتنوعة للاستقبال التلفزيوني. هنا لا تسود الظلمة، كما أنه لا يوجد حشد من الناس المجهولين. كما أشار رولان بارث (في

اعتباره التلفزيون «تجربة معاكسة للسينما»)، فإن موقع الاستقبال التلفزيوني هو المنزل: «الفضاء مألوف، منظم (بالأثاث والأشياء المألوفة)، ومدجن.. التلفزيون يحكم علينا بالانضمام إلى العائلة، التي أصبح هو إحدى أدواتها المنزلية»(17).

تعتمد السينما على «تحديق» المشاهد المستمر والمركز على تتابع قصصها على الشاشة. من ناحية أخرى فإن التلفزيون يتطلب مجرد «نظرة» من المشاهد. في حين تنتج حالة المشاهدة السينمائية افتتانا يشبه التنويم المغناطيسي، فإن جو المشاهدة التلفزيونية ينتج أثرا معاكسا ـ لأن الأضواء تكون مضاءة عادة في المنزل، فإن بإمكان المرء أن ينهض ويستدير، أن يفعل عدة أشياء في نفس الوقت، أن يشاهد بشكل متقطع، أن يتحدث لمن حوله، أو أن يقرر أن يطفىء التلفزيون. وغالبا ما تقاطع القصص التي يسردها علينا التلفزيون الإعلانات التجارية، شارة المحطة التلفزيونية، إلى ما هنالك. إضافة إلى ذلك فبإمكان مشاهد التلفزيون أن ينتقل من محطة إلى أخرى على هواه، مما يمكنه من مشاهدة عدة برامج في نفس الوقت. كما يعلق روبرت ستام فإن التلفزيون «ليس كهف أفلاطون لمدة ساعة ونصف، بل هو كهف إلكتروني مخصخص، عرض مصغر بالصوت والضوء ليصرف انتباهنا عن الضغوطات الخارجية والداخلية»(18).

لقد وسعت التجديدات التقنية الفجوة في ظروف الاستقبال بين التلفزيون والسينما. الانتشار الواسع لتلفزيونات الجيب، كاميرات وأجهزة الفيديو، تجعل الصورة التلفزيونية متاحة بشكل كبير، كما أن أجهزة التلفزيون الرقمية الحديثة تسمح بمشاهدة أكثر من برنامج تلفزيوني في وقت واحد. هذا ناهيك عن أن انتشار البث والاستقبال عن طريق الأقمار الصناعية والكيبل واستعمال التحكم عن بعد يسمح بتعدد هائل للخيارات. ومما يزيد في تعقيد حالة المشاهدة التلفزيونية هو أن بإمكاننا أن نشاهد أفلاما سينمائية على التلفزيون أو بوساطة الفيديو.

السينما والتلفزيون يستعملان تقنيات مختلفة، مما ينتج آثارا نفسية مختلفة. الفيلم هو شريط مستقل من الصور الثابتة التي تظهر وكأنها تتحرك عندما تعرض بتعاقب سريع على الشاشة. من ناحية أخرى فإن صورة التلفزيون المتحركة يولدها العرض المستمر لما أمام الكاميرا بوساطة شعاع إلكتروني. في هذه الحالة يحل محل الثبات المتقطع للصورة الواحدة سلسلة لا نهائية من الخطوط الأفقية، والتي تخلق ما يسميه ستيفن هيث وجيليان سكيرو «حاضرا أبديا» يمكن دائما تغيره في نفس لحظة البث(19). تشجع الاختلافات التقنية بين الفيلم والتلفزيون وجود علاقات مكانية مختلفة بين المشاهد والصورة. الفيلم يكون دائما بعيدا عنا مكانيا (نحن نجلس «بعيدا» عنه في المدرج)، مما يجعلنا نحس بتعذر الوصول إلى الصورة على الشاشة. جهاز التلفزيون يحتل مكانا قريبا منا ـ في الطرف الآخر من الغرفة، عند حافة السرير، في راحة يدنا، أو في مكان آخر. وهكذا فإن شاشة التلفزيون تحتل جزءا أصغر وأكثر حميمية من حقل رؤية المشاهد وتبدو متاحة جدا (جهاز التلفزيون ملكية يمكن التحكم بها) خلال لحظات. وقد يكون هذا أحد أسباب عدم افتتاننا به بنفس الطريقة. في الواقع،

لأننا «نذهب» إلى السينما بينما «يأتي» التلفزيون إلينا، يمكن أن نتحدث عن نوعين مختلفين تماما من الافتتان والانغماس. في السينما، المشاهد هو الذي ينغمس، ويمتص البرامج كالإسفنجة، في حالة من الذهول تسمح له بأن يكون في كل مكان في نفس الوقت.

إن خاصة «المباشرة» هذه هي التي تمكننا من إيجاد بعض الفروق الجوهرية في التحليل النفسي بين السينما والتلفزيون. يقع الفيلم دائما على مبعدة منا من حيث الزمن (أي شيء نراه على الشاشة يكون قد حدث في وقت لم نشهده)، في حين أن التلفزيون، بقدرته على تسجيل وعرض الصور في نفس وقت مشاهدتنا لها، يقدم لنا إحساسا بالحاضر، بـ«الآن وهنا»، على عكس «هناك وعندئذ» التي تقدمها السينما. هكذا الشكل «الحاضر» المميز - ادعاء التلفزيون الضمني بالبث الحي المباشر - هو الذي يؤسس الانطباع بالمباشرة. على حد تعبير هيث وسكيرو، فإن صورة التلفزيون المنتجة إلكترونيا، والمصاغة بالزمن المضارع، توحي «برؤية حية أبدية للعالم»، الفانتازية المعممة للصورة التلفزيونية.. هي أنها «مباشرة»، وأنها موجهة «لي»(20). يقدم التلفزيون نوعا من «الحاضر المستمر» يخلط الزمن المباشر لعرض الصورة مع الوقت الذي دارت فيه الأحداث فعلا.

لقد ناقش كثير من النقاد مسألة المباشرة في البث التلفزيوني: هيث وسكيرو فيما يتعلق بالبث المباشر، مناقشة ستام للأخبار التلفزيونية ومناقشة جين فوير للبث التلفزيوني المباشر(21). سواء كان عرض التلفزيون حيا أو مسجلا، فإن معظم برامج التلفزيون - من برامج الأخبار والمقابلات إلى المسلسلات والتمثيليات الكوميدية - تخلق انطباعا بأننا نشاهد الأحداث حين حدوثها. بصرف النظر عن الشكل التلفزيوني، فإن «الحضور المباشر» يخلق وهما بالواقع يقدم مباشرة للمشاهد (رغم أن هذا لا ينطبق تماما على المسلسلات التي تشبه السينما إلى حد بعيد).

وهكذا فإن التلفزيون يستبدل حالة الحلم السينمائية بالحيوية والمباشرة، وحالة النكوص إلى الماضي بالآنية والشعور بالحاضر. مشاهد التلفزيون ذاهل، مشاهد يتطلب انتباهه المتقطع والمتنوع أشكالا من التماهي أكثر تعقيدا وانتشارا. كما رأينا فإن السينما تؤسس تماهيها الأولي على اتحاد نظرة المشاهد بالكاميرا. التلفزيون يحطم بنية استراق النظر التي يتميز بها التماهي الأولي - ليس هناك موقع للكاميرا يمكن شغله بنفس الطريقة. لكن إذا انتشر موضع الكاميرا فإن الاستراق يبقى، بل إنه يزداد ويتضخم حيث إن النقطة التي يركز عليها تتغير وتتحول باستمرار. حالة المشاهدة المتقطعة للتلفزيون توسع الرؤية الأحادية في السينما، مقدمة بدلا من ذلك عددا كبيرا من حالات التماهي الجزئية، ليس مع الشخصيات بل مع «الرؤى». ولهذا فإن الرغبة بالرؤية والرغبة بالمعرفة التي يصاحبها في السينما تحديق المشاهد، تتحرر وتتكثف في التلفزيون. المتعة المستمدة من استراق النظر لم تعد مقيدة بموضوع واحد بل تدور وتتحول في تبادل مستمر.

ينبغي أن نذكر أن الفروقات في التحليل النفسي بين الفيلم والتلفزيون

تنبع أصلا من اختلاف التقنيات. عندما نتفحص التلفزيون بدقة نجد أن هناك إمكانية لوجود عدد من زوايا النظر، ليس لكاميرا واحدة بل لعدة كاميرات. وجود ثلاثة نماذج من زوايا النظر لكاميرا التلفزيون تجعل من المحتم أن يكون «المشاهد المركب» في التلفزيون مختلفا عنه في الفيلم. تأمل مثلا في زوايا النظر المختلفة في نشرة أخبار بسيطة. نرى مذيع الأخبار وهو يقدم تقريرا «حيا» من مراسل في موقع الأحداث. ثم نرى المراسل يخاطبنا مباشرة. خلال عرض المراسل، قد نعطي زاوية رؤية أخرى عندما نرى الفيلم الذي يعرض الأحداث التي يصفها المراسل. قد يتعدد عدد «الزوايا» أكثر من الأخبار الأكثر تعقيدا: صور ملتقطة من طائرة مروحية، تقارير «حية» تترافق مع لقطات التقطت قبل أشهر، لقطات صورها شهود عيان، إلخ(22). وهكذا فإن التلفزيون يولد تنوعا في المناظر ومواضع الكاميرا التي نتماهى معها.

يختلف الباحثون حول كيفية تأثير تعدد وتشتت نظرات التلفزيون على علاقة المشاهد بالتلفزيون. يناقش جون كوفي هذا الانتشار ليس فيما يتعلق بمواقع الكاميرا بل من حيث تشتت انسياب البث التلفزيوني. كل وحدة سردية، كل «دراما» صغيرة (وهذا يتضمن عناصر مختلفة كالإعلانات، موجزات الأنباء، وما إلى ذلك) تقدم للمشاهد إحساسا مؤقتا بالتماسك ثم يقطع هذا الإحساس بالانتقال إلى الجزء التالي من البرامج(23). إلا أن روبرت ستام وميمي وايت يستنتجان أن التلفزيون يفعل العكس تماما. طبقا لستام فإن تنوع نظرات التلفزيون يعطي المشاهد إحساسا مثيرا بأنه في كل مكان في نفس الوقت. يمنح المشاهد إحساسا بالقوة البصرية والمعرفة الكلية(24). تعتقد وايت أن مزج التلفزيون المستمر للبرامج المختلفة (واقعية الأحداث الفعلية) في كل مستمر متكامل. وتقول إن التلفزيون يخاطبنا كمشاهد مثالي، مقدما لنا «عالما شموليا، مستمرا، ومعرفا لنفسه»(25). ويضيف لين جويريش الاستهلاكية والميلودراما إلى معادلة المشاهدة التلفزيونية، مغنيا هذا النقاش ببعد اجتماعي. ومن وجهة نظرها فإن التلفزيون يجذبنا كلنا إلى رابطة مشتركة هي الاستهلاكية، وبسبب موقعه في المنزل فإنه يجمع السلبية إلى المنزلة في أكثر أشكاله انتشارا وهو الميلودراما(26).

رغم ذلك فإن ما يربط التماهي الأولي بجهاز إنتاج السينما ليس ببساطة هذا الأثر الموحد، هذا التماسك الخيالي. كما كنا قد رأينا، فإن العمليات السينمائية للتماهي ترتبط بجهة التأليف، لأن المشاهد يتخذ الموقع، «النظرة»، التي يقدمها له مخرج الفيلم. مفهوم التأليف هذا غير موجود في التلفزيون، حيث عمليات البرمجة العملية تجعل هذه المركزية مستحيلة. آلية عمل التلفزيون تفرض علينا إعادة تعريف فكرة «المؤلف» - ومعها «مصدر التلفظ» في التلفزيون. كيف يمكن أن نتحدث عن «منتج التخيل» في التلفزيون؟ إذا كنا نشارك المخرج في الفيلم رغبته اللاشعورية، فرغبة من نشارك في التلفزيون، وكيف يخاطبنا «المتلفظ التلفزيوني» بشكل يختلف عن طريقة مخاطبة «المتلفظ السينمائي»؟

تتذكر أن في نظرية التلفظ السينمائي، يمتلك كل مخرج «نظرة»، (ما تراه الكاميرا) ثم يحيل هذه النظرة إلى

شخص آخر. يمكن أن نرى في لقطة ما لا يمكن لأية شخصية في الفيلم أن تراه، وفي لقطة أخرى أن نرى «فقط» ما تراه شخصية معينة. هذا ما يميز نظام التلفظ عند مخرج معين - ترتيب نظام للنظرات على مدى حقل رؤية المشاهد. على العكس من ذلك، في التلفزيون تكون النظرة أكثر شمولا وانتشارا. في كثير من الأشكال التلفزيونية - برامج المسابقات، والمقابلات، والأخبار - لا تكون نظرتنا محددة بنظرة شخصية معينة. لكن حتى في البرامج التلفزيونية التي تبدو كالسينما من حيث الأسلوب، كالمسلسلات مثلا، يكون نظام النظر هذا أكثر تعقيدا. هل يكون المصدر التلفظي هو كاتب المسلسل مثلا، يكون نظام النظر هذ أكثر تعقيدا. هل يكون المصدر التلفظي هو كاتب المسلسل أم مخرجه أم المخرج المنفذ أم المنتج أم من؟ وما هي علاقة شركة الإنتاج ومسؤوليها بمفهوم رغبة المؤلف؟

إذن، يمكن فقط القول إن النظرة التي تحوم فوق النص التلفزيوني منتشرة وغير مجسدة وبالتالي يصعب تحديدها. يتبنى هيث وسكيرو وجهة النظر القائلة إن التلفزيون يركب حالة من النظر بحد ذاته بصرف النظر عن أي فرد بعينه (مؤلف أو شخصية)(27). تصبح صيغة «من يتحدث» (أو «رغبة من يتم التعبير عنها») في حالة التلفظ السينمائي هي موضع المشاهد نفسه في التلفزيون.

يمكن أن تتضح هذه المسألة أكثر إذا نظرنا إلى بعض الملاحظات التي أبداها المخرج الفرنسي جان - لوك جودار. في فيديو بعنوان (اللين والصلب/ 1985)، يناقش جودار وشريكته في العمل، آن - ماري ميفي أعمالهما، الفرق بين السينما والتلفزيون، لغة الصور البصرية، وأشياء من هذا القبيل. وترافق المناقشة مقاطع من أفلام هوليوودية وبرامج تلفزيونية. عند نقطة قرب النهاية، يتحدث جودار عن عمله كمخرج وعن إحباطاته في التلفزيون. إذا نظرنا إلى ملاحظات جودار في ضوء نظرية الفيلم فيما يتعلق بالتلفظ - وبالتغيرات التي تفرضها بنية التلفظ المختلفة في التلفزيون - فإنها ستكون مفيدة في هذا الإطار. التلفظ مفهوم مرتبط بالمؤلف وجهة التأليف، لكنها ليست نفس الشيء. ما يخلق الفرق بين الاثنين هي فكرة اللاشعور كمصدر إنتاجي. يقول جودار:

«أنا» تطلق نفسها باتجاه الآخرين، باتجاه العالم.. لقد أظهرت السينما ذلك بشكل واضح، أكثر من كل الأشكال الأخرى.. يمكن للـ«أنا» أن تطلق، أن تضخم، وأن تضيع. إلا أنه يمكن تتبع فكرة الأنا إلى أصلها. من ناحية أخرى، فإن التلفزيون لا يمكن أن يطلق شيئا إلا «نحن»، وهكذا فلا تعرف أين تقع الذات. في السينما، وفي مجرد فكرة الشاشة الكبيرة، كما في أسطورة كهف أفلاطون، لدينا مصدر انطلاق ضوئي. بينما في التلفزيون، فأنت متلق، تخضع له وتصبح أحد رعاياه.

فرق آخر يرتبط جزئيا بقضية التلفظ هذه هو فرق يتعلق بـ«النص». وينطوي على شكل ومحتوى «السينما الكلاسيكية»، التي تهدف إلى بناء عالم خيالي يقدم فيه وهم الواقع عن طريق الانسياب المستمر الذي يحققه المونتاج المتقن. بشكل أساسي ليس هناك في التلفزيون ما يوازي الفيلم الروائي. حتى المسلسلات والأفلام المصورة خصيصا للتلفزيون فإنها تتميز بالتجزيء، التنوع،

ومـقـاطعـات الإعـلانات التي تميـز التلفـزيون. فـي نفس الوقت فـإن الشـكل المسلسل للمسلسلات يعني أننا سنتـعـرض للإحـبـاط دائمـا في رغـبـتنا بالانغلاق السـردي. في التلفـزيون، يعاد تنظيم حـاجـتنا للاكتمـال، يتم حل بعض عناصر القصة جزئيا بطريقة تسمح دائما باستمرار النص. على سـبيل المثال، ففي حين تقـود أفـلام هوليـوود غـالبـا إلى الزواج (حـيث ينظر إلى الزوج على أنه مواز للاكتمـال أو الحل)، فإن الزواج في كثـير من المسلسـلات هو نمط أسـاسـي لإظهـار التـعـقـيدات والمشـاكل بدلا من الحلول(28). وهكذا فـإن الحـركـة الدائرة القلقـة والمتنوعـة لـهذا النمط من البـرامج تحبط رغـبـتنا بالانغـلاق، إذ إنهـا تجـعل الانقطاع في صلب البنية الخطابية. لذلك، وحتى في أكثر أشكال التلفزيون قربا من السـينما، فإن آلية التلفزيون تنظم عملية المشاهدة بشكل مختلف تماما.

أخـيرا، أحد أهم الفـروقـات بين الفيلم والتلفـزيون، عندمـا نحللهـمـا من وجـهـة نظر التـحليل النفـسـي، يتـعلق بالطريقـة التي تتم بها عملية التماهي من خلال بنية وجـهة النظر واللقطة المعاكسـة. تاريخيا، أصبح للسـينما طريقتها الخـاصـة في بناء «واقـعـيـة» خـاصـة بـهـا، وبناء مـشـاهـدها أيضـا عـبر المونتـاج، ربط لقطة بلقطة في تصوير العالم الخيالي. إن فيلما من أفلام هوليوود يتكون من آلاف القطع الفيلمية، آلاف اللقطات، عشـرات «النظرات». مشـهد لمحادثة واحـدة قد يتطلب عددا كبيرا من اللقطـات وعـدة تموضـعـات للكامـيرا. قـد تصور الكلمات التي تقولها شخصية في حـوار في يوم والكلمـات التي تقـولهـا الشـخـصـيـة الأخـرى في يوم تال. عندما يتم تصـوير شـخـصـيـة «كلوز - أب» وهي تقـول كلمـاتها لشـخـصـيـة أخرى، قـد لا تكون الشـخـصـيـة الأخـرى مـوجـودة في مـوقـع التصـوير بالأسـاس. لقد صـممت سـينما هوليوود اسـتـراتيـجـيات مـفـصلة للتـأكـد من أن المشـاهد يرى تتـابعـا من اللقطات المنفردة التي تبدو كلا متماسكا. إضـافة إلى ذلك، فإنها تنتج هذا التمـاسـك في حـين تخـفـي الاسـتـراتيـجـيـات التي أحـرزته. يسـمى المونتـاج الـهـوليـوودي أحـيـانا المونتـاج «غـيـر المرئي»، لأننا لا نفترض أن نلاحظ شعوريا الانتقال من لقطة، من نظرة، إلى أخـرى. وبهـذه الطريقة نساق إلى الاعتقاد بواقعية العالم المركب. من جـديد، تبـقى يد «المؤلف»، القـوة التي تنتج النظرات التي نشـاركـه فيـها وتربطها ببعض في كل متجانس، تبقى هذه اليد خفية في حين نسحب نحن إلى المشـهد «الواقعي» الذي يتطور أمامنا على الشاشة.

في الغـالب تتأسس قدرة المشـاهد على تركـيب زمـان ومكان عقليين على «درز» النظرات، عرض مـركب للنظرات: (1) من المخرج/ المتلفظ/ الكاميرا باتجاه الحدث الفـيلمي (المشـهد الذي تراقبه الكاميرا)، (2) بين الشـخصـيات في العمل التخيلي، و(3) عـبـر حـقل الرؤية من المشـاهد إلى الشـاشـة - نظرات يمكن أن تربط المشـهد ببعضـه وتربط المشـاهد بالفيلم. حـجـر الأسـاس في عـمليـة ربط نظرة الكاميـرا، نظرة الشـخـصـيـة، نظرة الشـخـصـيـات، ونظرة المشـاهد مع بعـضـهـا يتكون من اللقطة المعاكسة ولقطة وجهة النظر، هذه هي الوسـائل الرئيسـة التي تتم من خلالها «النظرة» في التخيل السينمائي ونشارك من خـلالهـا في تجـارب الشـخـصـيـات. تعاقب اللقطة/ اللقطة المعاكسة شائع في مـشـاهد المحـادثات، حـيث النظر من فـوق

كتف الشخصية أو من موقعها يمكننا من رؤية إلى من تتحدث الشخصية أو إلى من تستمع. اللقطة العاكسة التي تؤخذ من خلف أو من جانب الشخصية الثانية ترينا الشخصية الأولى. في لقطات وجهة النظر، تصبح نظرتنا نحن هي نظرة شخصية معينة - نوضع في الموقع البصري للشخصية ونرى عالم الفيلم من خلال عينيها خلال اللقطة. في كلتا الحالتين، يتماهى المشاهد مع شخص يكون خارج الشاشة، شخص «آخر» غائب وظيفته هي الدلالة على فراغ يمكن شغله. باستعمال مصطلحات التحليل النفسي، فإن المشاهد يقحم في منطق مشاهد/ مشاهَد يبعث فيه بنى فانتازياتٍ لا شعورية معينة مثل المشهد البدئي («سيناريو رؤية» بدئية يكون فيها الطفل غير المرئي يراقب عملية جماع أبويه). تقترح نظرية الفيلم أن اجتماع الرؤية والرغبة هذا يضع القاعدة للمقارنة بين مشاهدة الفيلم والفعالية اللاشعورية.

لذلك، ففي السينما، تمكّن بنية اللقطة المعاكسة المشاهد من أن يصبح وسيطا غير مرئي في تراشق بالنظرات، أن يصبح مساهما تخيليا في فانتازيا الفيلم. من لقطة لشخصية «تنظر» إلى شخصية أخرى «ينظر إليها»، تربط ذاتية المشاهد بالنص. على أية حال، فإن وضع المشاهد في موقع مسترق النظر المثالي هذا يتهدم تماما في التلفزيون. في الغالب لا توجد في التلفزيون تلك البنية من اللقطات التي تستجيب للقطات المعاكسة، وهكذا فإن المعاكسة في السينما بالاشتراك مع نظام وجهة النظر لربط المشاهد في موقع يتميز بالتماسك والمساهمة التخيلية، يكون الأثر معكوسا في التلفزيون. تصبح عملية استراق النظر ممكنة بسبب «رفض» عملية الربط تلك.

كما سنرى، حتى بنية اللقطة المعكوسة، قوام المسلسلات - التي يكون فيها تبادل الحوارات هو الأساس الوحيد للدراما - تتغير بشكل جذري في التلفزيون بسبب التجزء والانتثار اللذين ناقشناهما قبل قليل(29). استعملت عملية الربط هذه في السينما تقليد ما أسماه نويل بورش «أعظم أسرار» السينما - والذي يربط فيه الفضاء المجزأ بوساطة المونتاج للحفاظ على استمرارية وهمية تخيلية - إلا أن التلفزيون لا يحتاج إلى مثل هذا التخفي(30). في الواقع، فإن التلفزيون يزدهر على عكس هذا الأثر تماما: الحفاظ على النظرة في حالة تداول دائمة وتأجيل الفانتازيا إلى ما لانهاية. المسألة في المسلسلات ليست مسألة «خلق» فضاء متماسك، إخفاء نشاط مبدأ منظم خارج النص، لأن المشاهد لا يتحرك أبدا عبر الفضاء. وليس هناك أيضا تمييز صارم بين فضاء العمل المتخيل وفضاء الحياة اليومية. الطريف أن جاذبية التلفزيون تصبح أكبر بسبب سهولة الانتقال من «عالم» إلى آخر. على نحو مماثل، فإن الاعتقاد بكلية تخيلية أمر غير ضروري، إذ إن ما تحرزه اللقطة المعاكسة في المسلسل هو أثر مختلف تماما. تصبح طبيعة انشغال المشاهد على شكل انتقال من موقع مؤقت إلى آخر بشكل دائم، بما يتناسب مع خاصية «اللفتة» التي تميز التلفزيون. النظرة ليست مركزة كما في فيلم كلاسيكي لمخرج مثل ألفرد هيتشكوك أو فريتز لانج مثلا، ليس هناك متلفظ لتحويل الخطاب إلى ما يبدو أنه قصة تولد نفسها.

1- Terry Eagleton, Literary Theory: An Introduction (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, pp. 151093, Sandy Flitterman-Lewis, in, "Psychoanalysis", in New Vocabularies in Film Semiotics, co-authored with Robert Stam and Robert Burgoyne (London: Routledge, 1992), pp. 123-83.
2 - Sigmund Freud, "Psychoanalysis", in Character and Culture, ed. P. Rieff, (New York: Collier, 1963), pp. 235-36.
3 - Christian Metz, "The Imaginary Signifier", in The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema (Bloomington: Indiana University Press, 1982), pp. 3-87.
4 - Ibid, p. 7.
5 - Jean Laplanche and J-B Pontalis, The Languae of Psychoanalysis (New York: W. W. Norton, 1974), p. 475.
6 - Jean-Louis Baudry's, "The Ideological Effects of Basic Cinematographic Apparatus", "The apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema", Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader, ed. Philip Rosen (New York: Colombia University Press, 1986), pp. 286-98, 299-318.
7 - Baudry, "The Apparatus", p. 313.
8 - Ibid, p. 315.
9 - Bertand August, introduction to Christian Metz: A Reader (n. p., 1981), p. 3.
10 - Metz, "Imaginary Signifier", pp. 48, 49.
11 - Ibid., p. 49.
12 - Baudry, "Ideological Effects", p. 295.
13 - Sigmund Freud, "The Poet's Relation to day-Dreaming", in On Creativity and the Unconscious (New York: Harper and Row, 1958), p. 51.
14 - Christian Metz, "History Discourse" A Note on Two Voyeurisms", Edinburgh 76 Magazine 1: Psychoanalysis and Cinema (1976): 21-25.
15 - Metz, "History/Discourse", p. 24.
16 - Ibid.
17 - Ronland Barthes, "Upon Leaving the Movie Theatre", in Cha, Apparatus, p. 2.
18 - Robert Stam, "Television News and Its Spectator", in Regarding Television-Critical Approaches: An Anthology, ed., E. Ann Kaplan, American Film Institute Monograph Series, Vol. 2 (Frederick, Md: University Publications of America, 1983), p. 27.
19 - Stephen Heath and Gillian Skirrow, "Television: A World in Action", Screen 18, No. 2 (1977): 54.
20 - Ibid.
21 - Jane Feuer, "The Concept of Live TV", in Kaplan, Regarding Television, pp. 12-22.
22 - This is Adapted from Robert Stam's discussion in "Television News".
23 - John Caughie, "The 'World' of Television", Edinburgh 77 Magazine 2: History/ Production/ Memory (1977): 81.
24 - Stam, "Television News", p. 24.
25 - Mimi White, "Crossing Wavelengths: The Diegetic and Referential Imaginary of American Commercial Television", Cinema Journal 25, no. 2 (Winter 1986): 2.
26 - Lynne Joyrich, "All That Television Allows: TV Melodrama, Postmodernism, and Consumer Culture", Camera Obscura 16 (January 1988): 118-27.
27 - Heath and Skirrow, "Television", p. 46.
28 - Sandy Flitterman-Lewis, "All's Well That Doesn't End-Soap Opera and the Marriage Motif", Camera Obscura 16 (January 1988): 118-27.
29 - Jeremy Butler, "Notes on the Soap Opera Apparatus: Televisiual Style and As The World Turns", Cinema Journal 25, no. 3 (Spring 1986): 53-70.
30 - Noel Burch, "Film's Institutional Mode of Representation and the Soviet Response, October 11 (Winter 1979): 82.

الظاهراتية منهجا نقديا

محمد عزام

(الظاهراتية) مدرسة فلسفية نشأت في ألمانيا، بسبب التفكير في أصول العلم. وارتكزت على مذهبي (التصورية)، و(الواقعية) اللذين يعودان في تحليل المعرفة الى طائفتين من العناصر: إحداهما تشمل عناصر محسوسة هي (مادة العلم)، والأخرى تشمل (صورة) العلم، وترى التصورية أنها حاصلة في العقل ابتداء، بينما ترى الواقعية أنها ناشئة في الفكر بفعل قوانين التداعي. حيث تفصل التصورية بين صور المعرفة وعلم النفس المكتسب بالحس الباطن، بينما تجعل الواقعية من حالاتنا الباطنة موضوع علم النفس.

وقد احتلت الظاهراتية مكانتها الفلسفية بعد الحرب العالمية الأولى، حيث انتشرت مؤلفات المفكر الألماني ادموند هوسرل E.HUSSERL (1859 - 1938) الذي وضع كتاب (تأملات ديكارتية: أو المدخل الى الفينومينولوجيا) 1931 وفيه يحدد مبدأين: أحدهما (سلبي)، يقرر فيه أنه يجب التحرر من كل رأي سابق، باعتبار أن ما ليس مبرهنا فلا قيمة له. وهذه الحالة تشبه حالة الشك الكلي عند ديكارت، مع فارق هو أن هوسرل لا ينكر العالم الخارجي ولا يرتاب في وجوده، ولكنه يضعه بين

قوسين، لكي يحصر نظره في الخصائص الجوهرية للأشياء.

والمبدأ الثاني (الايجابي)، عند هوسرل، هو ما يدل على ماهية الموضوع، حيث يرى وجوب الذهاب الى الأشياء نفسها وهي الماهيات الثابتة المدركة بحدس خاص.

وكثيرا ما كان هوسرل، مؤسس الفلسفة (الظاهراتية)، يتلفت حوله، وهو يلقي محاضراته، ويقول (إن الظاهرة) هي ما نراه حولنا.. وإنها الخطوة الأولى الحقيقة التي تقيم عليها عقول الناس معرفتها بكل شيء».

وأهم النتائج التي حصلت عليها الفلسفة (الظاهرية) هي إيجاد الصلة بين الذات والموضوع. ونزعتها العقلية تعكس بالنسبة الى التجارب التي تظهر هي نفسها فيها. الوجود (الظاهري) ليس هو الوجود الخالص، وإنماهو (المعنى) الذي نستشفه في نقاط التقاطع الخاصة بين تجاربنا وتجارب الآخرين.

وقد جاءت الفلسفة (الظاهراتية)، زمنيا، قبل الفلسفة الوجودية. وأول فيلسوف وجودي تتلمذ على هوسرل (الظاهراتي) هو الفيلسوف الألماني مارتن هيدجر، كما تتلمذ عليه من الفرنسيين ميرلو بونتي.

وقد أصدر ميرلو بونتي M. Pounty (1908 - 1961) كتابه (ظاهراتية الإدراك) 1945 وفيه يحدد (الظاهراتية) بأنها تقتصر على استقبال الحقائق التي تنعكس على الذات، وأن الوصف هو منهجها الذي لا تتخطاه الى ميدان الحكم أو التقييم. والعالم الخارجي ليس ما نفكر فيه، وإنما هو العالم الذي نحياه.

ويرى ميرلو - بونتي أن (الوعي) هو العلاقة الموحدة بين الذات والموضوع، وأن اللغة فعل قصدي، رافضا بذلك الاعتبار البنيوي للغة على أنها كيان ذاتي مستقل، والاعتبار السلوكي للغة على أنها علامة لأنشطة المتحدث الذهنية، والاعتبار المثالي للغة على أنها إشارة لفكر المتحدث.

وبما أن اللغة فعل قصدي، فهي فعل إيمائي. ليست علامة لأحد المعاني، ولكنها تجسيد وحلول للمعنى. وبذلك لا يستطيع الإنسان أن يجر (البناء) اللغوي ويعثر على (المعنى) في مكان آخر. وبهذا يركز ميرلو بونتي إنتاجه على (المعنى) الباطني (المحايث) في البناء اللغوي، ويفسره في ضوء طبيعته الحقيقية من حيث هو تعبير.

١ - نظرية التفسير:

(الهرمينوطيقيا) hermeneutics مصطلح فلسفي. مأخوذ من الفعل اليوناني hermeneuin، ومعناه (يفسر)، فهو قديم، بدأ استخدامه في دوائر الدراسات اللاهوتية، ليشير الى مجموعة القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسر لفهم النص الديني. ويعود هذا المصطلح الى عام 1654(١) وما يزال مستخدما حتى اليوم، في الأوساط البروتستانتية.

ثم اتسع مفهوم المصطلح في تطبيقاته الحديثة. وانتقل الى دوائر أكثر اتساعا، ليشمل كافة العلوم الإنسانية، كالتاريخ وعلم الاجتماع والانثربولوجيا وفلسفة الجمال والأدب والنقد الأدبي..

وتتناول (الهرمينوطيقا) الأدبية تفسير النص الأدبي: من حيث طبيعته، وعلاقته بمبدعه، وبالتراث. بعد أن أصبحت مجموعة من القواعد التي تحكم عملية تأويل النص الأدبي، وتشير الى جهود خصبة من أجل تأسيس (نظرية التفسير)

في الأدب. ذلك أن فهم الأدب يجب أن ينهض على أساس من أنظمة أولية شاملة. ليست تأملا مجردا، ولا سعيا الى عمليات خيالية بعيدة عن وجودنا، وإنما ينبغي أن يكون التفسير الأدبي مواجهة تاريخية، تنشأ عنها تجربة وجود في العالم. وهكذا تبدو (الهرمينوطيقا) نظرية القواعد التي تحكم التأويل، وتفسر النص الأدبي، وهي نظرية القواعد التي تعالج عملية فك (شيفرة) العمل الأدبي. وتبدأ من (المعنى الظاهر) للنص، لتنتهي الى (معناه الباطن) أو الضمني..

ويضع شلايير ماخر schleir macher قواعد لفهم النص الأدبي، معتمدة على أمرين: اللغوي، والنفسي، حيث يحتاج المفسر، للنفاذ الى (معنى) النص، الى موهبتين: لغوية، ونفسية. ذلك أن الموهبة اللغوية وحدها لا تكفي، لأن المرء لا يمكن أن يحيط بالإطار غير المحدود للغة، كما أن الموهبة في النفاذ الى الطبيعة البشرية وحدها لا تكفي، لذلك لابد من الاعتماد على هذين العلمين: الألسنية، وعلم النفس، من أجل تفسير النص الأدبي.

ومن الطبيعي أن يبدأ هذا التحليل بالمستوى اللغوي، وذلك بعد الإحاطة بكلية النص، ثم التدقيق في عناصره الجزئية. وهذا يعني أننا ندور في دائرة لا نهاية لها، هي (الدائرة الهرمينوطيقية). أي أن عملية تفسير النص تبدأ ببنية النص، لتنتهي الى (وحداته) اللسانية الجزئية، ثم تعود الى (البنية) الشاملة، في تردد متناوب، وبالمقابل فإن هناك مراوحة أيضا بين اللغوي والنفسي..

وهذه (الدائرة التأويلية) تعني أن عملية فهم النص وتفسيره ليست عملية سهلة، وإنها مركبة، تترك للمفسر أن يبدأ من أية نقطة يشاء. ولكن بشرط أن يقبل التعديل المستمر، وفقا لما يسفر عنه بحثه في جزئيات النص وتفاصيله.

ويدرك ماخر أن نظرية التأويل، رغم كل التقدم الذي أحرزته، ماتزال بعيدة عن تحقيق غايتها القصوى، وذلك لاستحالة أي تفسير في استهلاك كل إمكانيات النص الأدبي. وأن كل ما يطمح إليه المفسر هو أن يصل الى أقصى طاقته في تفسير النص الأدبي.

2 ـ تجربة الحياة:

يبدأ ويلهلم ديلتي (1833 ـ 1911) من حيث انتهى شلايير ماخر، فيؤكد أن مبادئ (الهرمينوطيقا) يمكن أن تنير السبيل الى نظرية عامة في (الفهم)، ذلك أن إدراك بناء الحياة الداخلية إنما يقوم أقصى أشكال اكتماله في هذه الأعمال. وبذلك تأخذ (الهرمينوطيقا) بعدا جديدا هو أوسع من مجرد النص، فتدل على فهم التجربة والعمل الأدبي بشكل كامل، مادام يتجسد من خلال وسيط مشترك هو (اللغة) التي يخرج بوساطتها من إطار الذاتية الى الموضوعية.

هكذا تقوم (عملية الفهم) على نوع من الحوار بين تجربة القارئ الذاتية، والتجربة الموضوعية المتحلية في الأدب، من خلال (الوسيط) المشترك بينهما، والذي هو (تجربة الحياة). وتتم عملية الفهم من خلال معايشة هذه التجربة التي يعبر عنها النص الأدبي. وفي هذه المعايشة يثير النص في قارئه، عن طريق التخييل، أفكارا وأحاسيس ذاتية، متعلقة بالنص، حيث تغتني تجربة النص، وتثرى التجربة الذاتية، وتنفتح التجربتان على آفاق الممكن والمحتمل.

وعلى هذا الأساس فإن الإنسان يبدو،

في هذا التأويل، كائنا تاريخيا، وكما أن التاريخ ليس معطى ثابتا في الماضي، وإنما هو متغير، يفهمه كل إنسان وكل عصر، في ضوء جديد، فكذلك يتغير فهم النصوص الأدبية، القديمة والحديثة، ويتطور، حسب (تجربة الحياة) المعاشة(2).

وهكذا يرفض ديلتي فكرة (المعنى) الثابت في العمل الأدبي، أو في الحدث التاريخي. ويرى أن (المعنى) في الأدب إنما يقوم على مجموعة من العلاقات التي تبدأ بالتجربة الذاتية في لحظة معينة من الزمن. وبما أن تجربتنا، هي نفسها، تتغير وتكتسب أبعادا جديدة، من خلال الآفاق الجديدة التي تفتحها الاحتمالات والإمكانيات، فإنها - أيضا - قد تغير، مرة أخرى، فهمنا للعمل الأدبي. ومن هنا يمكن القول إن (المعنى) في الأدب أو في التاريخ ليس شيئا موضوعيا، ولا شيئا ذاتيا، وإنما هو في حالة تغير مستمر، مادامت العلاقة بين (المفسر) و(الموضوع) في تغير دائم، تبعا للزمان والمكان.

والواقع أن ديلتي قد استفاد من جهود شلايير ماخر، وطوّرها، وأضاف إليها، ولفت الانتباه الى (تجربة الحياة) عند المفسر. ولكنه - بالمقابل - ضحّى بذاتية المبدع، لحساب التجربة الإنسانية، انطلاقا من فلسفته (الحياتية) التي يحاول أن يقيم، بواسطتها، أساسا موضوعيا للعلوم الإنسانية، يختلف عن الأساس الذي بنى عليه الفلاسفة الوضعيون.

3- التجربة الوجودية:

تأثر بمقولات ديلتي: (تجربة الحياة)، و(دور المفسر في عملية الفهم) كل من مارتن هيدجر، وهانز غادامر.

أما المفكر الألماني مارتن هيدجر M.Heidger المولود عام 1889 فهو فيلسوف صعب معقد. اتسمت فلسفته بالجفاف. ورغم أنه زعيم الوجودية الألمانية، فإنه - أيضا - زعيم (الفلسفة الظاهراتية). وهو تلميذ مخلص للمفكر الألماني إدموند هوسرل.

وقد أقام هيدجر فلسفته على أساس (هرمينوطيقي)، في محاولة للبحث عن منهج يكشف عن الحياة نفسها. وقد اعتبر (الهرمينوطيقا) هي (الظاهراتية) نفسها، وأن مهمته هي إقامة (هرمينوطيقا) للوجود. بعد أن عاد الى الأصل اليوناني للمصطلح phenomonology ورأى أنه يتكون من جزئين phenomonon وlogos. ويشير الجزء الأول الى مجموع ما هو معرض و(ظاهر). وهذا الظهور للشيء يجعلنا نتعامل معه على أنه ظهور للشيء كما هو، وليس عرضا من أعراض الشيء، أو إشارة الى شيء آخر وراءه. فوجود الشيء، أو تجليه للإدراك هو ماهيته الأصلية. وهكذا يرى هيدجر أننا لسنا الذين نشير الى الأشياء أو ندركها، وإنما الأشياء هي التي تكشف لنا عن نفسها.

وفي تحليله للجزء الثاني من المصطلح يرى هيدجر أن logos لا يدل على الفكر، بل على الكلام، وأن الأشياء تكشف من خلال نفسها من خلال اللغة/الكلام. واللغة - عند هيدجر - ليست أداة للتوصيل الى الآخر، أو للتعبير عن الذات، وإنما (اللغة) هي التي تتكلم من خلال الإنسان، وان الإنسان يفهم من خلال اللغة التي هي ظهور العالم وانكشافه بعد الاستتار، وهي التجلي الوجودي للعالم، وليست وسيطا بين العالم والإنسان. ذلك أن العالم، عند هيدجر، ليس مجموعة من (الكليات) المنفصلة، وإنما هو مجموعة من

(العلاقات) التي تعلو على الذاتية وعلى الموضوعية، وأن الإنسان - وحده - هو الذي يمتلك العالم، بمعنى أنه يعيش فيه، وليس بمعنى أن العالم يوجد من خلال الإدراك الإنساني، وأن (ظهور) العالم وانكشافه إنما يكون من خلال اللغة / الكلام.

وعلى هذا الأساس فإن النص الأدبي لا يعود (تعبيرا) عن (حقيقة داخلية) للكاتب، وإنما هو (تجربة وجودية) للكاتب. وكما أن اللغة ليست ذاتية ولا موضوعية، فكذلك النص الأدبي ليس ذاتيا ولا موضوعيا، وإنما هو (تجربة وجودية) تتجاوز الذاتية والموضوعية.

ومن هنا كانت عناية هيدجر بدراسة الفن، في مواضع عديدة من نتاجه الفكري، وقد وضع دراسة خاصة في كتابه (متاهات) عن (الظاهرة الفنية)، بدأها بالبحث عن (الأصل) في العمل الفني، ورأى أنه ليس الفنان كما يظن الناس، وإنما هو (العمل الفني) نفسه. وأن العمل الفني منبثق عن (أصل) آخر هو (الفن) بشكل عام. فكلا الفنان المبدع والناقد أو القارئ لا يمكن أن يبدعا أو يتلقيا دون أرضية فنية سابقة على الفن الماثل أمامهما.

ويرى هيدجر أن (العمل الفني) هو (شيء) ماثل في الواقع، ينطق بلغة نوعية خاصة، عن شيء آخر غير ما يفصح عنه ظاهره، وكأنما هو (تشبيه) أو (رمز). والعمل الفني بوصفه (شيئا) يتمتع بصفات من أهمها أنه (النواة) و(الجوهر) و(الموضوع) القابل للإدراك. وبالمقابل فإنه (فتحة) يطل منها القارئ على (حقيقة) الموضوع. ومن هنا فإن هيدجر يشبه العمل الفني بـ (العالم) الذي يمثل الظهور والتفتح، ويشبه (الحقيقة) التي يشير إليها العمل الفني بـ (الأرض) التي تمثل التستر والاختفاء، وإن (وحدة) العمل الفني إنما تتجلى في هذا الصراع الدائر بين (العالم) و(الأرض)، أو بين (الدال) و(المدلول)، أو بين العمل الفني (كشيء) وما يدل عليه من (حقيقة).

والتفسير الهيدجري للأدب يبدأ من معرفة أولية للنص ونوعه، ثم وضع النص في ظروفه المكانية والزمانية، من أجل إدخاله في علاقة بالعالم. ومن جانب آخر يؤمن هيدجر بأن العمل الأدبي مستقل بنفسه، ولذلك فهو لا ينتمي الى العالم، وإنما العالم ماثل فيه. وعملية الفهم والتفسير لدى القارئ تصبح ممكنة حين يبدأ الحوار والتساؤل الذي تتكشف به حقيقة الوجود، وذلك من خلال النص الأدبي الذي يتجلى فيه العالم. وإن مهمة الفهم والتفسير إنما هي السعي الى كشف (الخفي) والمستتر، من خلال (الظاهر) والواضح، واكتشاف ما لم يقله النص، من خلال ما يقوله بالفعل.

وقد أثرت فلسفة هيدجر (الظاهراتية) ورؤيته النقدية، على التحليل الأدبي، حيث ظل الناقد (الظاهراتي) محايدا لا يتوغل في الميتافيزيقا، والأيدولوجيا، والتفسيرات الحدسية، من أجل التماس بالتجربة وحدها، وبيان ما يوجد في العمل الأدبي ذاته.

وأما هانز جورج غادمر Gadamer فمع أنه من تلاميذ ديلتي، وأنه ينطلق من (مشكلة الفهم) باعتبارها (مشكلة وجودية)، فإنه حاول الإضافة، حين جاء بطرح نقدي للهرمينوطيقا، في كتابه: الحقيقة والمنهج (1960)، بادئا بالاهتمام بما يحدث بالفعل في (عملية الفهم)، بغض النظر عن المقاصد والنيات. ومن هنا ركز على تحليل مفهوم الحقيقة في الفكر والفن. فرأى أن الفن لا يهدف الى المتعة

الجمالية التي تنصب على (الشكل) فحسب، وأن تجربة التلقي الفني لا تنفصل عن وعي المتلقي الذاتي هو أساس كل معرفة، وأن الحقيقة في الفن تتجلى من خلال وسيط له استقلاله الذاتي، هو (الشكل) الذي يستطيع الفنان من خلاله أن يحول تجربته الوجودية الى معطى ثابت. وهذا التثبيت للتجربة الوجودية للفنان يجعل تلقي هذه التجربة مفتوحا للأجيال التالية، ويجعله عملية متكررة. وهذا الاستقلال الواضح للعمل الفني ليس استقلالا بلا هدف سوى المتعة الجمالية، ولكنه وسيط للمعرفة الممكنة(3).

وعملية (التلقي)، حسب هذا، ليست متعة جمالية تنصب على (الشكل)، وإنما هي (مشاركة) وجودية تقوم، جدليا، بين العمل الفني والمتلقي. وهي تفتح آفاقا جديدة، وتستشرف عوالم أرحب، وتوسع من مداركنا، فنرى العالم (في ضوء جديد). وكأنما نراه للمرة الأولى.

وهذا يعني أننا، في تلقي العمل الفني، نستحضر ما سبق أن جرّبناه في حياتنا.

إن اتجاهات فلسفية عديدة اهتمت (بالأشكال). من زوايا مختلفة. ولكن أكثرها اهتماما هو (المدرسة الجشتالية) التي دمجت مقولات (الشكل) أو (البنية) في تأويل العالم المادي. كما في تأويل العالم الذهني، معتمدا على التجربة المباشرة كنقطة انطلاق للعلم.

لقد ولدت (الجشتالية) كفلسفة، وسيكولوجية، في بداية القرن العشرين، كرد فعل ضد سيكولوجيا القرن التاسع عشر (التحليلية) التي جعلت من مهامها تحليل وقائع الوعي أو السلوك. بينما رأت (الجشتالية) أن العالم والصور وفرضان بنياتهما على الذات الناظرة. ومن هنا اهتمامها بالتجربة (المباشرة) في إدراك المعطيات (البصرية)، وذلك من خلال فرضيات وضعتها. هي: أولية الكل على الأجزاء، وارتباط الشكل بالعمق، ورسوخ الشكل.

فأولية (الكل) على الأجزاء تعني أن إدراك صورة ما هو إدراك مباشر حدسي وأن كل ما تدركه هو (كل) مباشر، فالذات تدرك (الشكل) كمجموعة لا فاصل بين عناصرها.

وارتباط الشكل (بالعمق) يعني أن كل الأشياء القابلة للإدراك تنفصل الى (شكل)، و(عمق). وأن طبيعة العمق يمكن أن تؤثر في خصائص الصورة.

و(رسوخ الشكل) يعني أن يبرز واحد من الأشكال، داخل مجموع معين، بخاصيته في شد الانتباه إليه، حيث يظهر راسخا ثابتا.

وقد أسهمت هذه المقترحات (الجشتالية) في (النقد الظاهراتي) وأصبحت معايير لا غنى عنها في مجالات (الإدراك البصري) للفن والأدب.

ثم أصبح مفهوم (البنية) أساس الأبحاث والدراسات النقدية الجديدة. وبه تم اكتشاف (التنظيم الداخلي للوحدات)، وطبيعة (علاقاتها) وتفاعلاتها. ذلك أن مفهوم (البنية) ذو طابع تجريدي. ولذلك فهو أكثر علمية وقابلية للاندماج في الأبنية، حتى يصل الى النص، باعتباره (بنية مغلقة) على نفسها، أو (مفتوحة) على غيرها من الأبنية.

ومفهوم (البنية) في اعتماده على (الوحدات) الجزئية، أصبح تجاوزا لمفهوم البلاغة التقليدية التي كانت تعتمد، هي الأخرى، دراسة هذه الوحدات، ولكن دون بحث فاعليتها الوظيفية، ودورها في متتاليات النص، وموقعها من النص، وتعالقها بغيرها من الوحدات الأخرى.

وإذا كانت البلاغة التقليدية تعتبر (الأشكال) البلاغية زخرفا وزينة تضاف الى القول لتحسينه، فإن مفهوم (البنية) في الدراسات الألسنية والأسلوبية والبنيوية يتجاوز هذا المفهوم الى وصف (وحدات البنية) في طبيعة (تكوينها الداخلي)، وإنتاجها للدلالة.

ومن هنا فإن غادامر يستشهد بظاهرة اللعب. فاللعب ليس مجرد نشاط للتسلية، وإنما يتضمن نوعا من الجدية التي إذا ما تجاهلها أحد اللاعبين فإنه يفسد اللعبة. كما أن اللعبة ليست (موضوعا) في مواجهة (ذات) اللاعب، ولا تخضع لذاتيته، وإنما هو محكوم بقوانينها الذاتية. حيث تصبح اللعبة هي (السيد) المتحكم باللاعبين. وما هو ماثل أمام المتفرجين ليس ذاتية اللاعبين، وإنما اللاعب فدوره هامشي، ويتمثل في مدى الحرية التي يستطيع ممارستها داخل قوانين اللعبة. وأما دور (المبدع) في العمل الأدبي، فهو يبدأ بمحاولة تشكيل تجربته الوجودية، ثم تستقل التجربة في تشكلها في ذاتية المبدع، لتتحول الى (وسيط) له ديناميات وقوانينه الداخلية. ومثلهما دور (المتلقي) إذ أن تجربته الوجودية السابقة هي التي تحدد له قدرا من المشاركة في تجربة العمل الأدبي.

وهكذا انتهى غادامر الى أن مهمة التأويل (الظاهراتي) للنصوص إنما هي في كشف الأبعاد التأويلية، بدءا من عمليات التواصل بين البشر وانتهاء بعمليات التلاعب الاجتماعي، عن المعنى الأصلي للنصوص، وأن (الرأي المسبق) يعتبر جزءا حيويا في التأويل. وقد سمّاه (التاريخ المؤثر). وقد أرست تأويلية غادامر الفلسفية أرضية لمنظري (التلقي)، فأفكاره عن (التاريخ الفعال) و(الأفق) أصبحت مصطلحات ومعايير في تفحص النصوص الأدبية لدى ياوس وتلاميذه من مؤسسي (نظرية التلقي).

4- اللغة الرمزية:

وقد تابع (الظاهراتية) من المفكرين المعاصرين: بول ريكور من فرانسا، وهيرش من الولايات المتحدة الأمريكية، وكلهم يسعى الى إقامة (هرمينوطيقا) موضوعية في تفسير النصوص الأدبية..

أما بول ريكور Pricoeur الفيلسوف المعاصر الذي ولد عام 1913، وعلّم في جامعات بيل، وبرنستون، ولوفان، وتورنتو، وستراسبورغ، والسوربون، ونانتير، ثم تقاعد عام 1970، فقد اهتم الى جانب مشروعه الفلسفي الكبير (الفلسفة الظاهراتية) الذي حدد معالمه في مطلع الخمسينات في (منهج فينومينولوجيا الإدارة ومهامها) 1952، بالظاهرة الأدبية والألسنية، وبالتفسيرات الأدبية في (رمزية الشر) 1960، و(المجاز الحي) 1975، و(صراع التفسيرات) 1969، و(من النص الى العمل) 1986، و(الذات بوصفها آخر) 1990(4).

وقد اهتم ريكور (باللغة) بوصفها الأداة الأساسية للثقافة، وبما تخفيه هذه اللغة من (رموز) ترد في الحياة اليومية والأساطير والأحلام، وقد ركز اهتمامه على (تفسير الرموز)، باعتبارها نافذة على المعنى، و(الرمز)، في هذه الحالة، (وسيط) شفاف ينم فيها المعنى الحرفي والأولي (المباشر) على معنى ثانوي مجازي (غير مباشر)، لا يمكن الوصول إليه من خلال المعنى الأول(5).

والمسوّغ الأساسي للرمزية هو أنها تفتح تعدد المعاني على التباس الوجود.

ويعمل ريكور على ربط مشكلة المعنى المتعدد، في علم الدلالة المعجمي، بمصطلحات سوسير الذي يقول بثلاثة مستويات من التحليل. وينطلق ريكور من النص ليصل، عن طريق الدلالة، الى علم دلالة بنيوي، وذلك لكي يفسر، بطريقة منهجية، المعاني المتعددة للرمزية القائمة في كل الكلمات وأشكال الخطاب. وبقدر ما تتأصل الرمزية في مضمون اللغة وجوانبها التعبيرية، تغدو هذه الرمزية بمثابة (السر) الحقيقي للغة. وبهذا فإن اللغة تغدو مفكرة، وهي على أهبة الكلام، لأنها تنتظم في (بنية)، وترتبط (بحدث).

وينظر ريكور الى (الكلمة) بوصفها الوحدة الأساسية للإشارة. ويبدأ من فكرة همبولت Humboldt التي ترى في اللغة استخداما محدودا لوسائل محدودة، ثم يصلها بالتفرقة التي يقيمها بنفينست Benvenist بين العلامات السيميوطيقية والبنى الدلالية كحوامل للمعاني. ويصل بين كل هذه الأفكار والعملية الإبداعية، لينتهي الى أن (التعبير المراوغ) من سمات الخطاب، وأنه يقوم على حساب الجوانب التي لم يتم التعبير عنها.

و(عملية التفسير)، عنده، تنصب على النصوص اللغوية. وتقوم على تحليل المعطيات اللغوية للنص، وهو (المعنى الأول) السطحي المباشر، ثم تتعمق الى الكشف عن مستويات (المعنى الباطني)، وهنا يتقارب ريكور مع البنيوية، ولكنه يفارقها في أن المعنى الثاني عندها يؤخذ من اللغة نفسها، بينما يأخذه ريكور من المرجع الاجتماعي للغة. فإذا كانت البنيوية تفهم اللغة على أنها نظام مغلق من العلاقات لا يدل على شيء خارجه، فإن هذا الفهم يجعل اللغة تؤسس عالما بذاتها، تشير كل وحدة فيه الى وحدات أخرى داخل النظام نفسه، وفقا للتفاعل بين التعارضات المؤسسة للنظام. وهذا يعني أن اللغة صارت نظاما قائما على الاكتفاء الذاتي للعلاقات الداخلية.

أما ريكور فإنه يرى أن البنيوية اقتصرت على اللغة، وليس على الكلام الذي هو حدث لغوي. ولذلك فهو يؤسس نظريته في المعنى على أن الحدث اللغوي يتجلى في الجملة، على اعتبار أنها كينونة مستقلة، وليست مجموع كلماتها. واللغة لا تتكلم، وإنما الناس يتكلمون. والحدث اللغوي يشير في جانب منه الى المتكلم، في جانب آخر من الكلام.

والنص الأدبي، عنده، هو تثبيت للحدث اللغوي. وهو يشير الى كاتبه، كما يشير الى الحدث اللغوي، ويحمل في طياته استقلاله من حيث المعنى. وتصبح مهمة المفسر هي النفاذ الى عالم النص، وحل مستويات المعنى الكامن فيه: الظاهر والباطن، والحرفي والمجازي، والمباشر وغير المباشر.

وهكذا اعتبر ريكور أن مهمة التفسير هي النفاذ الى مستويات المعنى في النص، بوسائل التحليل اللغوي. وقد رفض التحليل القائم على البنية وعلى العلاقات، من أجل تأسيس نظرية في تفسير النص قائمة على المعنى. وشملت اهتماماته معالجة المجاز، والخيال المنتج، والوظيفة التصويرية، والوظيفة الخيالية للصورة. ورأى أن الاستعارة تحفظ الطاقة المبدعة وتنميها مع القوة الكاشفة التي يبعثها القص، وأن الشعر خطاب غير إشاري منغلق على نفسه، وأنهما (الشعر، والقص) ينطويان على ما هو أكثر من المعنى المزدوج.

٥ـ نقاد الوعي (مدرسة جنيف):

وهم مجموعة من النقاد الذين تناولوا الأدب باعتباره (حدثا)، وليس (موضوعا). وقد رفضوا التمييز بين (الأنواع الأدبية) وبحثوا عن (الصوت المنفرد) في سلسلة أعمال الكاتب، دون أن يتعاملوا مع أي عمل من هذه الأعمال باعتباره كيانا مستقلا عما عداه، بل تعاملوا معه على أنه (دال) لا ينفصل عن دوال أخرى تجسد (وعي) الكاتب. ومن هنا فقد مضوا يبحثون عن نماذج كامنة لهذا الوعي داخل الأدب، عبر كلمات هي عندهم أشبه بنقاط التماس لطاقة يولدها وعي الأديب.

وإذا كان الأدب تجسيدا للوعي، وفق منظورهم، فإن مهمة الناقد تقترن بالتوحيد بين ذاته وذاتية الوعي الذي تعبر عنه الكلمات، فيحاول الناقد أن يعيش (وعي) الكاتب، من جديد، مثلما يحاول أن يشكّله، مع حرصه - أيضا - على أن يظل محايدا ميتافيزيقيا، لا يرتبط بشيء سوى بتجربة الأدب وحدها، ولا يكشف عن شيء سوى ما يوجد في العمل الأدبي ذاته. وبذلك يصبح الناقد باحثا عن (الماهيات). مستندين في هذا الى ما تعتقده (الظاهراتية) لدى هوسرل، من أنه يمكن بلوغ (الحقيقة) من خلال التعرف على الماهيات المتكشفة في الوعي(6).

وقد تميزت أعمال هذه المدرسة بالعودة الى (وعي المؤلف)، ورأوا أن (نقد الوعي) يساير كافة المناهج دون أن يرتبط بأي منها، وأن مهمته تتمثل في تتبع (مسار المعنى). وهذا يعني إعطاء (المعنى) للعمل الأدبي، وللعالم. ذلك أن (الوعي) عند هؤلاء النقاد هو علاقة مكثفة بين الأديب والعالم، وهي علاقة تنطوي على عملية انتقاء خيالي، وتشكيل لعناصر العالم المعاش، على نحو يحوّلها الى عالم أدبي. ومادامت لغة العالم الأدبي معبرة، فإنها لابد أن تجعل من العمل الأدبي حاملا الأثر الفريد لوعي الكاتب الشخصي. وبقدر ما يظل هذا الوعي (باطنا) أو (محايثا) في العمل الأدبي فإنه يخضع للتحليل من خلال اللغة المجسدة له. ولهذا يحدثنا هؤلاء النقاد عن (أحوال الوعي)، وعن (الأنماط التجريبية)، و(الأبنية الرمزية)، و(العناصر المتكررة)، و(تصنيف الصور) باعتبارها (دلالات)، و(تصنيف الصور) باعتبارها (دالات) عن هذه (الأنماط التجريبية للوعي).

وهكذا وصل (نقاد الوعي) الى (الوعي بالوعي)، أي وصل وعي الناقد بوعي الكاتب. فالنقد هو اتحاد موضوع بموضوع، أو هو نشاط روحي متبادل. وقد جمعت بينهم الصداقة، رغم أنهم لم يتفقوا على مفهوم واحد للأدب، ولكنهم شكلوا (حلقة) واحدة ازدهرت في الأربعينات والخمسينات من هذا القرن، وأثرت في (النقد الظاهراتي). ومن أبرز أعلامها: مارسيل ريمون، وألبير بيغان، وجورج بوليه، وجان روسيه، وجان بيير ريتشار. وقد وضعت عنهم سارة لوال S.Lawal كتاب (نقاد الوعي) عام 1968.

أما مارسيل ريمون (1897 - 1984) فهو المؤسس الحقيقي لمدرسة (جنيف). وقد أعد أطروحة دكتوراه عن (تأثير رونسار على الشعر الفرنسي)، ثم نشر (من بودلير الى السريالية) عام 1933 وفيه ينطلق من النصوص، من أجل إقامة علاقة بين (الجزء) و(الكل)، نافذا الى داخل الجسم الكلامي المنظم. ثم وضع (الباروك وعصر النهضة الشعرية) 1955. ونشر أخيرا (الملح والرماد) 1970، وهو سيرة

ذاتية تهتم بتاريخ العقل، وبالأساليب الأدبية.

وأما البير بيغان A. Begun (1901 - 1957)، فهو أستاذ في جامعة بال Bale (1937 - 1946)، وصحفي، ومدير مجلة ES-PRIT (1950 - 1957). وقد وضع كتابه (الروح الرومانسية والحلم) عام 1937، وهو دراسة تتناول الرومانسيين الألمان، كما وضع دراسات عن شارل بيغي، وبلزاك، ونرفال، وباسكال، وبرنانوس، والنقد عنده هو الأدب مضافا إليه العلم. وعنده أن كل كاتب يعيش (دراما وحيدة)، لكنها تنتمي الى (عائلة روحية). ومن هنا إلحاحه على الحلم واللاوعي، وقد عني بتحليل الأساليب الشعرية والروائية.

وأما جورج بوليه G.Poulet، المولود عام 1902، والبلجيكي الأصل، فهو أستاذ في جامعة أدنبرة، وبالتيمور 1952، وزيوريخ 1956، ونيس 1968. وقد نشر (نقدا جديدا) يشكل قطيعة من التاريخ الوضعي والدراسات الأحادية، وذلك في ثمانية عشر كتابا، منها: دراسات في الزمن الإنساني (1949)، والمسافة الداخلية (1952)، والوعي النقدي (1971)، والشعر المتفجر (1980)، وهو يرى أن الكاتب يتمتع (بنظام عقلي) ينبغي أن يعثر عليه الناقد، وأن الأدب هو واقع فكر خاص تابع لأي موضوع، وهو يكشف الاستحالة الغريبة التي يوجد فيها.

وأما جان روسيه J.Roset المولود عام 1910، فهو أستاذ في جامعة (جنيف). ومن مؤلفاته: أدب العصر الباروكي في فرانسا (1954)، والشكل والدلالة (1962)، والداخل والخارج (1968)، والقارئ الحميم (1986). ويعتمد في نقده على علم الجمال وتاريخ الفن. ثم تبنى (الموضوعاتية) thematique والموضوعات المهيمنة: كموضوع الماء والنار والهرب من الموت.. الخ، وحاول تجديد أتكليين الروس، والنقد الموضوعي الانجلوساكسوني، وركز على إدراك (الدلالات) من خلال (الأشكال)، واستخلاص التنسيق القادر على كشف (حبكة) النص الأدبي.

وأما جان ستاروبنسكي J.Starobinski فيراوح بين الأسلوبية على طريقة شبيترز، وتحليل عناصر الكون على طريقة باشلار، والتحليل النفسي على طريقة فرويد. وهو في كتابه (العلاقة النقدية) يرفض النقد - الصدى الذي هو انعكاس للأدب، من أجل تثبيت دعائم منهج نقدي جديد، يعتمد الفهم الشامل للنص الأدبي، ثم تحديد (بنياته)، فذات بانيه، فالمحيط الثقافي الذي أبدعه. وبهذا يقترب من البنيوية في إحدى خطوات بحثه، لينفلت من إسارها بعد ذلك في (التفكير الحر الطليق) الذي يشكل آخر خطوات دراسته.

هوامش

1 - R: palmer: Hermeuncutics. 1969. p 34.

2 - Dilthey: on the Special of the Human Seiences in versiehem p: 12-13.

3 - Polmer: Hermeuneuticr. pi: 170.

4 - انطون مقدسي - الفلسفة تحاور الأدب - مجلة (المعرفة) - دمشق - ع 350 نوفمبر 1992.

5 - paul Ricoeur: Existence and Hermenentics in the phelosophy of Paul Ricoeru. by charles Reagau and David Steward. Boston. 1978 p 98.

6 - إيف تاديه - نقاد الوعي أو مدرسة جنيف - تر: د. قاسم المقداد - مجلة (الموقف الأدبي) دمشق - ع 248 عام 1991.

الشعر:

المنطق واللامنطق

تأمل في مقولة الابداع

د. عبدالله العشي
كلية الآداب
- جامعة باتنة
- الجزائر

لماذا نعيد اليوم قراءة مسألة الابداع؟ هل نضيف جديدا إلى العدد الكبير من الكتابات التي أنجزت حول هذا الموضوع؟ إن وراء طرحنا لهذا الموضوع هدفا بسيطا، ولكنه قد يعد حلقة مفقودة في دائرة النقد الأدبي، ومن هنا يمكن أن تكون أهميته، ذلك أن الكشف على أسرار الابداع يسمح للناقد بالتعامل الحقيقي مع النص الشعري، ويساعده على تفسير العديد من القضايا المبهمة المحيرة للقارئ، وينقذه من أشكال التعامل القاصر والمحدود والمتسرع والمدعي أحيانا مع الظاهرة الشعرية. إننا لا نستطيع أن نقبل بيسر الطروحات التي تقول بالوقوف عند حدود النص هو الذي سوف يحدد - بالتأكيد - نوع هذا النص وطبيعته وطريقة التعامل معه وطرائق تأويله، لكننا هنا مع من يتجنب الانشغال بما دون النص في أثناء العمل النقدي الاجرائي، أعني في أثناء تحليل نص معين. أما خارج العمل الاجرائي فنحن مطالبون بمعرفة كل شيء عن النص الشعري، ذاتيا كان أم موضوعيا، قبليا كان أم بعديا، وفي أول ما يجب معرفته هو كيف يتشكل هذا النص داخل الذات وخارجها، على الرغم من التناقضات والصعوبات التي تحيط هذه العملية، وصعوبة الوصول فيها إلى نتيجة مطمئنة،

لكن الناقد ـ والقارئ أيضا ـ في حاجة إلى معرفة هذه التناقضات التي تغلّف مسألة الابداع، بل هو في حاجة إلى معرفة أنه لا يعرف عنها إلا القدر اليسير، وكل ذلك يساعده على التعامل المتأني مع النص الشعري، ويدفعه إلى طرح المسائل الجوهرية التي تجسد حقيقة الشعر، من غير أن يقف عند حدود المسائل العارضة. هذا ما يدفع إلى إعادة تأمل المسألة الابداعية، فهي بالنسبة إلينا ـ لا تدرس لذاتها، ولكن من أجل توظيف نتائجها في النقد الشعري.

إن اشكاليــة الابداع في الفنون، وفي الشعر بخاصة، من أعقد الاشكاليات المعرفية، ذلك، لأن العمل فيها ينصب على ظاهرة لا تسمح بالكشف عن نفسها كشفا كليا، وإنما تكتفي بأن تطل من وراء حجب كثيفة وعديدة، ففيها من الغموض أكثر مما فيها من الوضوح، ومن الذاتية أكثر مما فيها من الموضوعية، ومن الخصوصية أكثر مما فيها من العمومية، ومن الاختلافات أكثر مما فيها من الائتلاف. ومن ثم تذهب الدراسات المختصة في الابداع مذاهب شتى، وتنحو أكثر من منحى، في سبيل الوصول إلى حقيقة هذه العلمية الساحرة، وقد تناول المسألة نقاد وعلماء نفس وعلماء جمال وفلاسفة وأدباء وعلماء اجتماع وغيرهم.

وعلى خلاف هذه الدراسات العلمية للابداع الشعري، وبعض الدراسات النقدية التي حاولت صياغة قوانين وقواعد للابداع، ينفي الشعراء العرب المعاصرون ـ بل الشعراء بشكل عام ـ أن تكون ثمة قواعد محددة، أو قوانين ثابتة، يتم وفقها إبداع قصيدة ما. لقد اختلف الشعراء في تحديد مسيرة القصيدة التي تقطعها منذ ميلادها في ذات الشاعر هاجسا غامضا، أو فكرة هلامية باهتة، أو ايقاعا صامتا، أو انفعالا شاحبا، إلى أن تستوي كيانا واضحا ومكتملا على الورق بعناصره اللغوية والفكرية والوجدانية والطباعية، مما يبين أن ما يحدث داخل هذه المسيرة أو يحيطها أمر ذاتي، يختلف من شاعر لآخر. وليس ذاتيا فحسب، بل ومجللا بالغموض وبالسحر أحيانا. ومن الطبيعي ألا تتحكم في هذا الذاتي المتغير اللامتناهي الساحر قوانين ثابتة أو قواعد محددة، إذ كيف يمكن أن تستوعب الثابت المتغير اللامتناهي الساحر قوانين ثابتة أو قواعد محددة، إذ كيف يمكن أن يستوعب الثابت المتغير، أو كيف يحيط المحدود باللامحدود، والمتناهي باللامتناهي، تقول أديت ستيويل: «إن كل قصيدة تخضع في نموها لقوانين طبيعتها»(1). وهذا ما استعادته نازك الملائكة في مقدمتها التنظيرية الهامة التي ضمنتها ديوانها (شظايا ورماد) (1949): «في الشعر كما في الحياة يصبح تطبيق عبارة برنادشو «اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية» لسبب هام هو أن الشعر وليد أحداث الحياة، وليس للحياة قاعدة معينة تتبعها في ترتيب أحداثها»(2).

ويقترب البياتي من هذا المعنى، فيقول: «ولادة القصيدة عملية صعبة، لا تتم حسب قوانين ثابتة إنها تتغير كتغير فصول السنة، بل إن ولادة القصيدة تضاهي ولادة امبراطورية بكاملها»(3).

ومن يا ترى يملك القدرة على معرفة أسرار ميلاد هذه الامبراطورية؟ إن الشاعر لا يستطيع أن يتبع قواعد مسبقة وجاهزة قبل أسرار ميلاد هذه الامبراطورية؟ إن الشاعر لا يستطيع أن يتبع قواعد مسبقة وجاهزة قبل القصيدة، لأنه ـ باعترافه ـ لا يعرف عن عمله شيئا كثيرا، وكل ما يعرفه أن هاجسا غامضا يعتمل في داخله من غير ملامح، ويدفعه إلى التعبير عن هذا الهاجس بخلق شيء معادل له لغويا، فلو كان الشاعر

يعرف ما يريد كما يعرف البناء والنجار والحداد وأهل الحرف لاصطنع لنفسه قواعد واتبعها، وأصبح في غنى عن المعاناة التي يعانيها في خلق شكل جديد في كل نص شعري، ولأصبحت الكتابة الشعرية ملكا مشاعا، إن القاعدة أمر صالح للتطبيق في كل وقت، فهي تصلح للظواهر الثابتة - ولو نسبيا - في المكان والزمان، أما الابداع فقضية مناسبة، ليس له وقت معين ولا مكان معين، ويمكن هنا أن نورد نصا للشاعر الألماني جوته، يقول فيه: «إن كل أثر ينتجه فن رفيع، وكل نظرة نفاذة ذات دلالة، بل كل فكرة خصبة تنطوي على جدة وثراء، هذه كلها لابد أن تفلت بالضرورة من كل سيطرة بشرية كما لابد أيضا أن تعلو على شتى القوى الأرضية)(4) (التأكيد من عندي).

وما يبرر هذه الأفكار، هو أن القصيدة - بالإضافة إلى لا محدوديتها التي تشبه لا محدودية الحياة - قائمة على حالات نفسية وروحية يصعب على الشاعر نفسه أن يشرح تفاصيلها، بل ربما قامت على حالات متناقضة، فهي أحيانا وليدة الألم العظيم أو الفرح العظيم، هي أحيانا وليدة الحب العارم للحياة، والرغبة الشديدة في الموت.

ولعل أجمل ما في القصيدة أنها تأتي كل مرة في شكل جديد، تتحول مثلما تتحول الكائنات الخرافية، أو كما تتحول الصور الحلمية، ولعله لابد للقصيدة أن تأتي في كل مرة بشكل جديد، يدهش الشاعر ويوقظ فيه حس الجمال والابداع، إذ لو كانت القصيدة عملا رتيبا تعود بالشكل الذي تعودت المجيء به، لما استفزت الشاعر ولا تحدته، يقول عبدالمعطي حجازي: «كل قصيدة لها ظروفها الخاصة، فالابداع ليس عملية روتينية، بعض القصائد قد تأتي دفعة واحدة... إلا أن هناك قصائد تأتي على مراحل. وهذه هي القصائد التي تتركب من مقاطع متعددة لا يمكن كتابتها في وقت واحد، فهي تكتب في ظروف نفسية مختلفة»(5)، ثم يضع موقفه النهائي في موضع آخر فيقول: «لا توجد وصفة لكتابة قصيدة، وإلا كتبت كل يوم قصيدة»(6).

إذا كان البياتي والملائكة يريان أن صعوبة ايجاد قوانين ثابتة للابداع الأدبي، إنما تعود إلى خصائص في الشعر ذاته، وهي التي تتمثل في لا محدوديته التي تمنع الناقد من الاحاطة بتفاصيله واستخلاص قوانينه الداخلية، فإن حجازي يرجع أمر تلك الصعوبة إلى تجدد الظرف الابداعي من عمل لآخر، وتغير الحالة النفسية والروحية للشاعر من قصيدة لأخرى، فالابداع ليس عملية اعتيادية، وإنما هو عمل استثنائي لا يفصح عن حدود عمله، ولا يكشف عن أسرار حركته ولا يبوح بمكنون صدره، إنه - بهذا المعنى - عمل متجدد، والتجدد يهدم القاعدة، لأن القاعدة تنهض على الثابت والمستقر، والمعنى اللغوي للقاعدة يحمل هذه الدلالة، الثبات والاستقرار والقعود.

ويذهب محمود درويش إلى أن «ليس هناك قاعدة أو أصول لخلق القصيدة، كل قصيدة تأخذ مجراها وتبني نفسها بطريقة تختلف عن الأخرى»(7). فالشاعر لا يعرف إلى أين تمضي به القصيدة، فقد تتجه به وجهة لم يكن يقصدها فتغير مسيره، تتجاوز به الحد الذي يكون قد تصوره، أو تقف به دونه، إن كلمة ما أو صورة ما تفاجئ الشاعر في أثناء عملية الكتابة قادرة على الهيمنة على الشاعر واختطافه من نفسه، بحيث توجهه وجهة ما خطرت بباله، ولا كان قبل قد فكر فيها، وإذا عرفنا أنه غالبا ما تفاجئ الكلمات والصور والايقاعات الشاعر، عرفنا مقدار انفلات الكتابة الشعرية من القيود التي تسعى إلى محاصرتها، وعرفنا مقدار الهيمنة الذي تفرضه القصيدة على

الشاعر.

إن القصيدة - إذا استعرنا لغة نزار قباني - تأتي مثلما تأتي العشيقة إلى حبيبها، تغير كل مرة فستانها وتسريحة شعرها وشكل أقراطها ولون حقيبتها، تغير باختصار - جمالها لتبدو في عيني حبيبها أجمل من أية لحظة سابقة، فيستسلم لها، فتمسكه في يده، ثم لا يدري إلى أين تذهب به: «أنا لا استطيع حين أكتب أن أعرف إلى أين ستجرني القصيدة، ولا حجم المفاجآت التي تنتظرني معها. تحت كل كلمة يختبئ لغم، ووراء كل فاصلة ينتظرنا مجهول جديد، واللغة نفسها تسحبنا في بعض الأحيان وراءها كما تسحب الخيول جرافات الثلج»(8)

ولاشك أن نزار قباني يشير إلى فكرة التداعي التي تصحب عملية الكتابة الشعرية، فما أشار إليه وسماه اللغم أو المجهول هو ما توقظه عملية الابداع من لا شعور مترسب في أعماق الذاكرة، إن حادثة ما، قابعة في قعر الذاكرة، هي بمثابة لغم قد ينفجر في أي لحظة من لحظات الكتابة، فيغير مسير القصيدة نحو المجهول، أو نحو معلوم جديد لم يكن من قبل معلوما، أي نحو معلوم لاحق يهدم معلوما سابقا، مما يعني أن القصيدة رحلة استكشافية، وليست مخططا مسبقا يسلكه الشاعر للوصول إلى نهايته، إنها تنمو، وفي نموها تصنع قواعدها، كالنهر يحفر مجراه بنفسه، ولا تخضع للقواعد النظرية المسبقة، التي تكون قد قامت عليها بداية.

إن هذه الهوية الخاصة بالقصيدة تمنع قيام أية قواعد ثابتة للخلق الشعري، وتؤكد المطاردات النقدية للقصيدة منذ القديم إلى اليوم هذه الفكرة. أعني أن النقد الأدبي لم يكف في أية مرحلة من مراحل الأدب من اصطناع مناهج وتطبيقها على النصوص الشعرية، ولكنه كان يتأكد في كل مرة من قصورها فيهجرها إلى غيرها، ثم يهجر هذه إلى أخرى، وهكذا. فلو كان للقصيدة قواعد معروفة مسبقا لأنهى النقد الأدبي مطارداته، واستقرت مناهجه، أو على الأقل لنمت مناهجه نموا مطردا تكامليا تراكميا دون أن يلغي بعضها بعضا، ولكن هذا لا يعني أن نتائج الدراسات النفسية والنقدية حول الابداع ليست ذات قيمة، بل أن عيبها الوحيد أنها حاولت أن تجد العوامل المشتركة بين الحالات الابداعية المختلفة والخاصة بكل شاعر والمختلفة بين موقف وآخر عند شاعر واحد، وتضع من المتفق منها منظومة متماسكة، هي ما نسميه القاعدة، هذا منهج علمي معروف، ولكن الكتابة الشعرية يصعب أن نطبق عليها ما يمكن أن يطبق على الظواهر الطبيعية أو الاجتماعية أو التاريخية، ذلك أن ما يخبرنا به الشعر بشكل مباشر أو غير مباشر أمر يتجاوز قدراتنا المنطقية التي نعتمدها - غالبا - في تحليل الظواهر التي تصادفنا.

ولو أننا قارنا بين موقفين، ومن مرحلة تاريخية واحدة هي الأدب العربي القديم، أحدهما لشاعر والآخر لناقد، لتبين لنا الفرق في رؤية كل منهما في فهم طبيعة الابداع الشعري. الموقف الأول يشترك فيه أغلب النقاد العرب القدامى، ويمكن أن نأخذ نصا لابن طباطبا نموذجا للموقف الأول، يقول ابن طباطبا في مطلع نص هام: «... فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه نثرا، وأعد له ما يلبسه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس القول عليه»(9). أما الموقف الثاني فهو موقف الشاعر الذي جاءه شاعر مبتدئ يستنصحه، فقال له احفظ كذا بيتا من الشعر، فذهب وحفظ وعاد، فقال له: انس ما حفظت، فانصرف عنه حتى نسيها

ثم عاد إليه، فقال له: لك الآن أن تقول الشعر.

ويمكن أن نضيف أيضا ما جاء في وصية أبي تمام للبحتري* التي أكدت تأكيدا قويا في مجموع فقراتها على الجانب النفسي، ولم تشر إلا إشارة عابرة إلى ما يمكن اعتباره قاعدة للنظم، فقد هيمن الحقل الدلالي المرتبط بالداخل على ما سواه من حقول، وهيمن التركيز على العلة الأولى في الابداع، على ما يأتي بعدها من وسائط التعبير.

والمقارنة بين الموقفين تتمثل أساسا فيما يلي:

1- أن خطاب الناقد يضع قواعد مسبقة يمكن في نظره تعلمها وتعلم الشعر بعدها، وهو بهذا يترك الأمر الجوهري وينصرف إلى ما دونه، والجوهري هنا هو كيفية صياغة بنية ذهنية قادرة على تحسس الجمال وادراكه، أو تكوين ذائقة فنية تتلمس الطريق إلى الشعر بشكل تلقائي من غير اعتماد على واسطة من خارج الشعر. أما ما دونه الانشغال بالجانب التعبيري الاجرائي وأحيانا بما يحوم حول الشعر وليس بالشعر ذاته. أما خطاب الشاعر فإنه يقذف بالشاعر في خضم التجربة، ويرسله مباشرة إلى المنبع، وهذا يعني أن الشاعر يتعلم من الداخل وليس من الخارج، تتشكل روحه تشكلا شعريا قبل تعلم القواعد الجافة. وقراءة الشعر في هذه الحالة أقدر على كشف الجوهري من تعلم قواعد الكتابة. لأن هذه القراءة هي التي تشكل هذا الروح الشعري وتؤسس للرؤية الفنية الجمالية. والشاعر حين نصح زميله بحفظ الشعر كان يدفع بذهنه إلى أن يتشكل تشكلا جماليا، بحيث تنطبع فيه قوالب الشعر لا قواعده، وجوهره لا أعراضه، ومن ثم تستقيم له لغة الشعر وايقاعه ومجمل أنظمته.

2- وبين الموقفين فرق في ترتيب الأولويات، فالناقد يرى الشعر نظاما من الوسائط التشكيلية (لغة - وزن - معنى)، يمكن لمن ثقفها أن يكتب الشعر، أما الشاعر فإنه يرى الشعر قبل ذلك رؤية متميزة، ومعرفة مختلفة.

3- وهذا يعني أن الناقد يركز على المتغير، بينما يركز الشاعر على الثابت، والثابت هو الرؤية الشعرية، أما المتغير فهو الشكل الشعري بالمعطيات الواردة في النص.

4- إن خطاب الناقد أهمل عمليات ذهنية وروحية هي روح العمل الشعري وأساس وجوده وتشكله، فلم يشر مثلا إلى الخيال، ولم يربط بين الخيال وانتاج اللغة الشعرية والايقاع الشعري، ولم يفرق بين لغة التواصل اليومي ولغة الكتابة الشعرية، وتبعا لهذا لم تطرح لديه فكرة الفرق بين الشعر والنظم، كما لم يعر أهمية إلى ما كان يبوح به الشعراء حول الطبيعة الخاصة للعمل الشعري، وهو كثير في كتب النقد القديم، وهذا ما ضيع على الخطاب النقدي الامساك بحقيقة الابداع وطبيعة منطقه.

ولكن هل يستطيع النقد الأدبي أن يمسك بالنار، ويصنع المستحيل؟ (إن كل ما يمكن التعبير عنه أو ترجمته أو شرحه في أقصر القصائد شاعرية هو من النثر، والشعر يبدأ في النقطة التي لم يستطع أن يقول النقد عنها شيئا، والتي يشعر فيها أن كل شيء سوف يقال... إن الشعر غموض وتعليم أصوله يحتاج إلى هدوء وطمأنينة وسكون أمام السر الشاعري)(10).

إن هذه الخاصية في العمل الفني جرت النقاد إلى محاولة علمنة النقد، ومن ثم الشعر، ولكن نتائج هذه الدراسات محدودة، خصوصا أن بعض ممارسيها لا يمتلكون الذوق الجمالي الرفيع والحساسية الفنية العالية، مما أعطى نتائج رياضية خالية بعيدة عن الحقيقة الشعرية.

وإذا كنا نقول بعدم وجود قواعد ثابتة للكتابة، فهل يمكن أن ننقل مثل هذا القول إلى القراءة والنقد، فنقول: إنه ليس ثمة قواعد للقراءة والنقد. الغالب أن الاجابة ستكون بالايجاب، على الرغم مما يمكن أن يبديه القارئ من استغراب في هذا الحكم، ولكن إذا كنا نقول إن لكل قصيدة بنيتها الذاتية ونظامها الخاص وقوانينها الداخلية، فهل يمكن أن تفهم أو تقرأ أو تنقد، من خلال قواعد قرائية أو نقدية اعتمدت في قراءة قصائد سابقة؟ ولعل من أهمل مشكلات النقد الأدبي المعاصر اعتقاده بامكانية تطبيق نتائج الدراسات النقدية السابقة التي طبقها نقاد غربيون أو عرب للوصول إلى نتائج مماثلة. ولكن النقاد ممن يؤمنون بهذا الفكر - غالبا - ما يصلون إلى نتائج ليست ذات قيمة، نتائج تنصرف إلى الاهتمام بما بعد الشعر وليس بالشعر، أي الاهتمام بما يشترك فيه الشعر مع غيره من أشكال القول الأدبية وغير الأدبية، وسواء تعلق الأمر هنا بالعناية بالمضمون أم باللغة، فالأمر سيان، والنتيجة واحدة. ولذلك فالقول بأن لكل قصيدة نظامها - كما يقول البنيويون - أمر صحيح. وأن القصيدة تفرض طقوسها القرائية والنقدية أيضا أمر صحيح. وينبغي أن نستثني دائما الأفكار النظرية العامة المتعلقة بالشعر، لأن حديثنا ينصب أساسا على القصيدة كتحقيق للشعر.

هل يعني هذا أن النقد شيء زائد أو شيء عبث؟ أم يعني أننا نطلب منه أن يدرك ما لا يستطيع - بحكم طبيعته - أن يدركه؟ لا نقول بهذا ولا بذلك. فالناقد لا يستطيع أن يذهب مع القارئ إلى آخر المطاف، لا يستطيع أن يوصله إلى قمة الاحساس بجمال الشعر إذا لم يكن هذا القارئ مزودا أصلا بهذه القابلية للتلقي الجمالي. فما على القارئ إلا أن يكمل الطريق بنفسه، ويكفي أن الناقد قد أوصله إلى نقطة ما على طريق الفهم والتذوق والادراك. لكننا، بناء على مقولة حجازي عن عدم وجود وصفة لكتابة القصيدة، نقول: ليس هناك - أيضا - وصفة نهائية لقراءة القصيدة. وهكذا تبقى القصيدة نصا مفتوحا في ابداعه وقراءته ونقده.

الهوامش:

1- اليزابيت درو - الشعر كيف نفهمه ونتذوقه - ترجمة ابراهيم الشوش - منشورات مكتبة منيمنة - بيروت 1961 :43.

2- نازك الملائكة: الديوان - دار العودة - بيروت - ج2 - ط2 - 1979 (المقدمة) :7.

3- عبدالوهاب البياتي في، نبيل فرج، مملكة الشعراء الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 1988 :91.

4- زكريا إبراهيم - مشكلة الفن - مكتبة مصر - القاهرة :146.

5- أحمد عبدالمعطي حجازي - جريدة الشرق الأوسط - 22 :1 - 1990.

6- نفسه، في - عمر ازراج - أحاديث - داز البعث، قسنطينه :60.

7- محمد درويش، في منير العكش - أسئلة الشعر - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1 - 1979 :119.

8- نزار قباني - قصتي مع الشعر - منشورات نزار قباني - بيروت :192.

9- ابن طباطبا - عيار الشعر - تحقيق محمد زغلول سلام - منشأة المعارف - الاسكندرية :43.

* تراجع وصية أبي تمام في زهر الآداب. ج1 :152.

10- جان برتليمي: بحث في علم الجمال - ترجمة أنور عبدالعزيز - دار نهضة مصر - القاهرة - 1970 :274.

ما الشعر؟

إلى روح نزار قباني

محمد سويرتي

تحاول هذه المقالة المساهمة في إبراز المحاور الآتية:
أ ـ مفهوم الشعر.
ب ـ اللغة الشعرية.
جـ ـ متخيل الشعر.
د ـ دلاليته.
هـ ـ تأويله.

أ ـ مفهوم الشعر:

في اللسان: الشعر من شَعَرَ به وشَعُرَ: عَلِمَ. ويقال: ليت شعري بمعنى ليت علمي أو ليتني علمت. وأشْعَرَه الأمر وأشعره به: أعلمه إياه. (وفي القرآن: وما يشعركم؟، أي ما يدريكم؟) وشعر به: عقله أو فطن له.

الشعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية (....) والشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، ج. أشعار، وقائله شاعر لأنه يشعر ما لا يشعر غيره، أي يعلم. وشعر الرجل شعرا وشَعَرا.. وشعر: قال الشعر، وشعُرَ: أجاد الشعر. ج. شعراء. والمثل: ما سائر الناس يشعر! بمعنى أن قرض الشعر خاص ببعض الأفراد دون بعضهم الآخر.

سمي الشاعر شاعرا لعلمه وفطنته ورهافة حسه. وما هو بمتشاعر، أي لا يدعي الشعر. وشَعَره وشَاعَرَه ويشعره إذا كان أشعر منه. وشعْر شَاعرٌ: جيد. و«كلمة شاعرة» تطلق على القصيدة.

لما قيل: إن الشعر قول منظوم، كان القصد من هذه القولة أنه كلام يخضع لما يتطلبه التنظيم من ترتيب وتنسيق وفق معايير متوارثة، ومقاييس متواترة، وموازين قارة (الوزن، القافية....) تحكم نسقه وبنيته الإيقاعية. فلذا خرج عن أنساق

النثر الذي يعني التشتيت والتفريق والإلقاء بغير نظام مثلما تنثر النجوم في السماء، والبذور فوق الأرض قبيل الحرث، والحب للدجاج والحمام وغيرها من الطيور. ويتحقق الاتساق الجمالي لشكل الشعر في التجويد المتدرج من النثر العادي، فالنثر الفني أو الجميل الذي سمي في غير ما دقة «قصيدة النثر»، ثم الشعر. فالنثر الجميل ارتداد عن الشعر وتحرر فوضوي من قيوده وعودة إلى ذاته لعجز الناثر عن إتقان صنعة الشعر وما تقتضيه من معرفة بتفعيلاته وزحافاته وعلله وعروضه وضربه.. ويتميز الشعر أيضا عن النثر؛ ويلتقي مع النثر الجميل بلغته. وسيتم تعميق مفهوم الشعر بالحديث عن باقي المحاور. ونبتدىء بالحديث عن المحور المتعلق بلغة الشعر.

ب - لغة الشعر:

تخضع لغة الشعر للانتقاء الصارم والاختيار الدقيق بناء على الصوتية والحرفية والدلالية والتركيبية فضلا عن التداولية والايحائية والرمزية. فالصوتية تهتم بعذوبة حروف الكلمة، وانسجام أصوات هذه الحروف، ونوعية الموسيقى التي ستنبعث منها لتعبر عن الإيقاعات النفسية والإحساسات التي تسمع وسوساتها من وراء الحواس. ولا يدرك هذه الصوتية إلا مقصد القصيد والملحن الجيد. وإذا كان المقصد يراعي تناغم الحروف في الكلمة الواحدة، فإنه لا يغفل مراعاة التناسق النغمي بين الكلمات. فما يشكل هاجس الشاعر أولا وقبل كل شيء ليس التركيبية النحوية والمنطقية، بل التأليفية الموسيقية والنغمية الشجية المؤثرة حتى في النفوس الخلية بالنبرات البهية والألحان الندية. وهذا التأثير في متذوقي الشعر الذي يحرر الإنسان من القبيح والفوضوي والمجوج بجماليته المتجددة والمتطورة، هو ما يكسبه تداوليته المغايرة لتداولية النثر. وبناء على ذلك، يعمد الشاعر إلى الصقل والتهذيب، التنقيح والتجويد، البحث والتنقيب، الحفظ والنسيان، التقليد والإبداع، الابتكار والنسج على غير مثال، التفرد والتميز. فهو، وإن كان تناصه واضحا في بداية قوله الشعر، فإن هذا التناص يصير خفيا كلما نشد الاختلاف والاستقلال. وهكذا يستقل بمعجمه ولغته وطرائق تشكيل هذه اللغة وصيغها وأساليبها وتراكيبها، وذلك بما يحدثه فيها من تغييرات وتحويرات والتفاتات لا نظير لها. فليست الألفاظ والمفردات والكلمات بالنسبة للشاعر وسائل كما هي بالنسبة للناثر، بل غايات. كما أنها أشياء ثمينة، بل أغلى مما تعبر عنه من أشياء غالية، وأكثر قيمة. فهي - بالنسبة له - بمثابة الجواهر والدرر والأحجار الكريمة التي يهتم بها الجواهري أكثر من اهتمامه بالقصائد الشعرية إلا إذا كان يجمع بين بيع الجواهر وقرض الأشعار. فإذا كان مصدر اللغة في النثر هو العقل أو المنطق السائد أو المألوف من الكلام أو المتداول من القول النابع من اللغة اليومية وقليل من العاطفة، فإن مَعين الشعر هو القرائح والأحاسيس والعواطف. فلئن كان الناثر يتحدث بعجالة وبدون تريث، وذلك تحت ضغط الحاجات الضرورية والقصديات الآنية والغايات الفورية والأغراض اليومية، فإن الشاعر لا يصغي لنداء المنطق القائم، والرأي العام، والقيل والقال، بقدر ما يستجيب، بكل مشاعره، لصيحة الوجدان، وصرخة الجنان، وإغواء الحنان. ذلك أن الشاعر عالم باللغة وأسرارها، ومتفطن لإيحاءاتها

وآثارها في النفوس. فلذا يجعلها تتنقل من حال إلى حال جديدة، ومن شعور ذاتي إلى شعور غيري، ومن عاطفة منحطة إلى عاطفة نبيلة، ومن معنى أول وظاهر إلى معان ثانية وباطنية. فإذا كانت لغة الناثر تترجم في حينها إلى أفعال، فإن كلام الشاعر رهان، لا على الحاضر كالمتحاورين ومن أجل أهداف فردية، بل على المستقبل ومن أجل مقاصد جماعية ووطنية وقومية وإنسانية (حياة، سعادة، سلم، سلام، حب، كرامة، حرية، مساواة، علم، معرفة، قيم...) فقيمة الشعر كامنة في هروبه المستمر من النثرية المملة، والأنساق المذلة، والتناصات المخلة. وعليه، فهو يستعيض عنها بالتناصات المباغتة، والابتكارات المفاجئة، والالتفاتات المدهشة، والإبداعات الجديدة، والخيالات البعيدة.

ج- متخيل الشعر:

يتحكم الوجدان في العقل أو الخيال ويسيره معبرا عن نفسه. فلذا تتغلب أساليب الإنشاء ذات الدلالات الذاتية والفردية على أساليب الإخبار ذات الدلالات الموضوعية والغيرية. وهكذا تكثر عبارات التمني والترجي والتعجب والنداء والاستفهام في الشعر. وعلى هذا النحو، تكاد أن تخلو السطور الشعرية من أساليب الإخبار والإعلام والإنباء والإبلاغ وأدواتها الدالة على الإنسان أو القضية أو الموضوع أو الشيء القائم خارج الذات. «وهي ذات تداولية طالما أنها متوجهة نحو الموضوع مثل ذاتي التلفظ التاريخي والنظري» تقول كيت هامبورغر مؤكدة. فالشيء يتم وصفه بلغة الحواس لا الأحاسيس. فجمل الشعر ليست منطقية ولا تقريرية ولا تعريفية ولا تحديدية. كما أنها غير محنطة ولا مسكوكة ولا مبتذلة ولا مستهلكة مثل الأمثال السائرة. فالمتخيل الشعري الذي يشغله الشعور هو الذي يبتدع القول الشعري. فهذه إحدى قصائد نزار قباني الذي تغلب مسحات النثر وسماته الدالة على نظميته على ملامح الشعر. فـ«الشاعر» يقول في نص منظوم بعنوان «خبز وحشيش وقمر».

عندما يولد في الشرق القمر
فالسطوح البيض تغفو
تحت أكداس الزهر...
يترك الناس الحوانيت ويمضون زمر
لملاقاة القمر...
يحملون الخبز... والحاكي.. إلى رأس الجبال
ومعدات الخدر...
ويبيعون ويشرون.. خيالْ
وصورْ...
ويموتون إذا عاش القمر..
ما الذي يفعله قرص ضياء؟
ببلادي..
ببلاد الأنبياءْ..
وبلاد البسطاء..
ماضغي التبغ وتجار الخَدَرْ..
ما الذي يفعله فينا القمر؟
فَنُضيع الكبرياء..
ونعيش لنستجدي السماءْ..
ما الذي عند السماء
لكسالى.. ضعفاء..
يستحيلون إلى موتى إذا عاش القمر..
ويهزون قبور الأولياءْ..
علها ترزقهم رزا.. وأطفالا..؟ قبور الأولياءْ...؟
ويمدون السجاجيد الأنيقات الطررْ..
يتسلون بأفيون نسيمه قَدَرْ..
وقضاء...؟2.

واضح للقارىء أن الموضوع في هذا المقطع منفصل عن ذات الشاعر. إنه «الناس

البسطاء»، «الكسالى»، «الضعفاء» الذين يتناولون الأفيون. فيمكن التدليل على نثرية النص وسرديته التي تطرد سطورها حتى تبلغ تسعة وسبعين سطرا بالبنية السيميائية الأساسية التالية التي توظف في تلخيص الحكاية التي لا صراع فيها:

كلام الصور:

الأفيون (الموضوع)
(المعيقون؟)
القمر والأكل والحاكي ومعدات الخدر..
(المساعدون)
الناس (الذوات)

وكما يبدو من هذه البنية العميقة، فالمعيق عن تناول الحشيش منعدم. ويكاد المتخيل النثري الجميل ينعدم لولا بعض الجمل الإنشائية القليلة جدا مثل قول الناثر المبدع:

ما الذي يفعله قرص ضياء؟
ما الذي يفعله فينا القمر؟
«يا هلالْ...!
أيها النبع الذي يمطر ماسْ..
وحشيشا ونعاس...!
أيها الرب الرخامي المعلق...!
أيها الشيء الذي ليس يصدق...!»3.

ويبدع هذا المتخيل النثري الجميل بعض الصور التي تحول - بإيحائيتها - النص النثري الجميل إلى نص شعري أجمل وهي تتضافر مع إيقاع التفعيلة وهمس القافية المتغير. وتبدو هذه الصور في النص وتتمته على النحو التالي: «(....) يولد (....) القمر - إذا الضوء تدفق - النبع «يمطر» ماسْ - عنقود ماس - يتعرى الشرق - بيوتا من سعال - أحلاما كسولة - شرقنا الباحث عن كل بطولة في أبي زيد الهلالي... «وتتجلى حداثة الصورة في جدة تشكيلها ومعناها الذي يكون بصدد التكون. وكثرة الصور أو تعددها أو تكثفها هو ما يجعل الشعر متحققا بجلاء. فالصور تفجر فيه المعاني بازدحام الأوجه البلاغية المبتكرة من قبل المتخيل الشعري الواسع لغة وعلما وإدراكا ومعرفة (التشبيه - المجاز - الاستعارة....).

«قارئة فنجان» تقوم، لا ستعارة التخييل النثري لأساليب الحكي، على الراوي من الدرجة الأولى وتلعب الشخصية مخاطبة إياه دور الراوي من الدرجة الثانية.

أما «المقطوعة التي تحمل عنوان «غرناطة»4، فهي قصة قصيرة أو أقصوصة حوارية منظومة مثل «قصة راشل سوارزنبورغ» و«المجد للأظفار الطويلة». ومكونات الأقصوصة الحوارية المنظومة هي كالتالي:

1 - الراوي الذي يكون أو لا يكون شخصية وخطابه الموحي الموجه للمروي له.

2 - الشخصيات.

3 - الحدث والسرد والوصف العادي أو الجميل، الحرفي أو الإيحائي، التقريري أو التصويري.

4 - المكان والزمان.

5 - الحوار المنقول أو المُنَجْوَن.

وهذه هي مكونات الأقصوصة الحوارية المنظومة الحاملة لعنوان «غرناطة». فهي تبتدىء بذكر الراوي ومكان اللقاء وزمانه بقوله:

في مدخل الحمراء كان لقاؤنا..
ما أطيب اللقيا بلا ميعاد!

ثم يشرع الراوي في وصف الشخصية من خارج قائلا للمروي له عن عينيها:

عينان سوداوان.. في حجريهما
تتوالد الأبعاد من أبعاد...

بعد ذلك ينقل له الحوار الذي دار بينهما

وهو على الشكل التالي:

هل أنت إسبانية؟ سألتها

قالت: وفي غرناطة ميلادي..

غرناطة!

هكذا رد ولم يدعها تكمل، فالتفت إلى المروي له ليقول:

وصحت قرون سبعة

في تينكَ العينين.. بعد رقاد

وأميه.. راياتها مرفوعة

وجيادها موصولة بجياد

ما أغرب التاريخ...! كيف أعادني

لحفيدة سمراء.. من أحفادي؟

وإثر ذلك يتراكب الوصف والتقرير المسترجع للذكريات في مخاطبته للمروي له:

وجه دمشقي.. رأيت خلاله

أجفان بلقيس.. وجيد سعاد

ورأيت منزلنا القديم.. وحجرة

كانت بها أمي تمد وسادي

والياسمينة، رصعت بنجومها

والبركة الذهبية الإنشاد...

ولم يلبث الراوي أن يعود بعد استعادة الأحداث الماضية بواسطة التذكر إلى اجتلاب الحوار الذي يمكن أن يكون قد دار بينه وبين الفتاة الإسبانية والذي يبدو على هذه الصورة:

ودمشق.. أين تكون؟ قلت: ترينها

في شعرك المنساب نهرَ سواد

مازال مختزنا شموسَ بلادي

في طيب (جنات العريف) ومائها

في الفل، في الريحان، في الكباد..

عقب ذلك، يدعها ليلتفت إلى المروي له ليصف له دليلته من النواحي التي لم يذكرها في الوصف السابق، وذلك بقوله قاصا:

سارت معي.. والشعْر يلهث خلفها

كسنابل تركت بغير حصاد...

يتألق القُرط الطويل بجيدها

مثل الشموع بلَيلة الميلاد..

ومشيت مثل الطفل خلف دليلتي

وورائي التاريخ.. كوم رماد

الزخرفات أكاد أسمع نبضها

والزركشات على السقوف تنادي..

ثم يلتفت مرة أخرى ليجتلب حوارهما الفائت قائلا للمروي له بقوله:

قالت: هنا الحمراء... زهو جدودنا

فاقرأ على جدرانها أمجادي

أمجادُها!!

هذا ويخلق وراءه الحوار المجتلب ليستطرد في السرد الموجه للمروي له بقوله:

ومسحت جرحا نازفا

ومسحت جرحا ثانيا بفؤادي..

يا ليت وارثتي الجميلة أدركت

أن الذين عنتهم أجدادي..

عانقت فيها عندما ودعتها

رجلا يسمى (طارقَ بنَ زياد)..».

هكذا انتهت الأقصوصة التي لم تتضمن سوى عبارتين تعجبيتين وعبارة واحدة تفيد التمني. فاللقاء يعقبه التواجد ثم ينتهي بالوداع. والأسئلة التي يطرحها الراوي ودليلته «أسئلة بلاغية»، أي تتضمن الأجوبة. فلذا فهي ليست «أسئلة غنائية»، بمعنى أنها تحتمل عدة أجوبة لا تستنفد دلالاتها اللانهائية حسب ياوس في كتابه القيم «من أجل تأويل أدبي». ولكن هذه االقصيدة تتضمن بعض الأوجه البلاغية! أكيد، ولكن من حق الأقصوصة أن توظف هي أيضا الأوجه البلاغية قصد التلميح والاقتصاد في التعبير والتصوير والتخييل بالمتخيل الشعري يبدع الصور التي تتجاوز الأوجه البلاغية بشساعة دلالاتها وصيرورتها بنية تعبيرية صغيرة داخل البنية النصية الكبيرة. كما تتجاوزها برمزيتها التي لا تجعل منها مجرد علامة،

وبديناميتها التي تتجلى في تحولات دلالاتها وتغيراتها وتعددها وتنوعها وامتدادها إلى ما لا نهاية.

فالصورة تتميز بـ:

1 ـ الالتحام الوظيفي والدينامي.

2 ـ الوظيفة الرمزية التي تختص بتكثيف ومضاعفة المعنى.

3 ـ انحراف الخطاب أو انزياحه.

4 ـ طرائق جديدة في التعالق والترابط.

5 ـ دلالية خاصة ومنطق متعدد الأبعاد*.

د ـ دلالية الشعر:

إن دلالات الشعر ومعانيه مكثفة إلى حد تحقق ما عرف بـ «الغموض الشعري» الناتج عن عمق تعبيره ولا نهائية مضامين صوره. فالشعر انزياح كلامي عن الوضوح النثري. فمعاني الشعر متراكبة لخفاء محور التعبير المتجلي في الكلام النثري. يختلف موقف الشاعر عن موقف الناثر تجاه العالم فالشاعر ينظر إلى الذات عبر الموضوع، ويتراءى له الموضوع من خلال الذات. وأما الناثر، فيفصل الذات عن الموضوع أو الذات عن الذات أو الموضوع عن الموضوع، ويتناول كلا منهما على حدة من خلال الحواس لا من خلال الأحاسيس. فدلالة الكلمة أو العبارة أو الجملة لدى الناثر علمية ومعرفية ومنطقية وعقلية، بينما هي لدى الشاعر وجدانية وإيحائية وتصويرية ورمزية سواء أكانت محيلة على ذات أو موضوع؛ وبها يُوضِّع الشاعر الذات ويُذوِّت الموضوع. هذا ويصير الموضوع رمزا للذات وتصير الذات رمزا للموضوع في التعبير الشعري. فالشعر انزياح مستمر عن أنساق النثر وأنواعه الأدبية. والوعي الذي يتضمنه الشعر دائم الهروب من الأيديولوجيا التي تهيمن بأنساقها على الأنواع النثرية. ويكسب الملفوظ الشعري واقعيته من كونه يحيل على الأحوال الواقعية والكامنة خلف الدلالات التي يخلقها المتخيل الشعري للذات الشاعرة الغنائية. فالشعر لا يمثل ولا يعتمد التخييل أو الإيهام على النحو الذي يعتمده غيره من الأنواع النثرية (الخرافة، الحكاية، القصة، الأقصوصة، الأمثولة، الرواية، المسرحية، الدراما، الحوارية). فالشعر إحياء وبعث واستعادة لتجربة معينة بصورة مغايرة وجديدة تساعد الذات على إدراك جديد لوضعها مع الناس والأشياء والطبيعة.

وبهذا الصدد تقول كيت هامبورغر: «لاتتخذ الذات الغنائية موضوع التجربة محتوى لملفوظها، بل تجربة الموضوع ـ الشيء الذي يدل، بالمقارنة مع وصفنا للبنية التلفظية، بأن العلاقة ذات ـ موضوع غير مَلْغية»5. فذات الشاعر غير موجودة في شعره بقدر ما توجد تجربته الإنسانية الفردية و/أو الجماعية المتولدة عن نوعية العلاقة التي يعقدها مع الناس والأشياء على شكل شعر. وينبع الشعر من الذات الشاعرة الغنائية لا من الذات التاريخية والتداولية والنظرية. فإذا كان الناثر يبتعد بمسافة كبيرة عن ذات أو موضوع ما، فإن الشعر يدمج ذاته بذات غيره أو بالموضوع. فهو يتأمل أحدهما من خلال الشعور المدعم بالمتخيل الذي يؤنسنه أو يرمزه. والرمز أغنى العلامات بالمعاني التي لا يحيط بها التأويل كلها. وفي هذا المنحى تقول الناقدة الألمانية: «كلما كان المرُكب / الموضوع خفيا، كلما كان مُرَكب المعنى صعب التأويل»6.

هـ ـ التأويل والشعر:

النثر بأنواعه الأدبية والفلسفية والعلمية

أكثر قابلية للترجمة إلى شعر إذا ما تم التوسل بالتأويل الذي من معانيه، كلما ارتقى إلى أسمى درجات الشرح والتفسير، التجديد أو التغيير أو التحويل أو التحوير الإيجابي. وأما الشعر، فهو أقل قابلية لأن يؤول أو يحول أو يحور إلى نثر. فنثر الشعر إبادة لشعريته أو شاعريته التي يستحيل أن توجد إلا على شكل نجوى أو مناجاة لا على شكل حوار أو محادثة أو تواصل. فلكل تلفظ طابعه التواصلي. ف «حتى التلفظ الموسوم من جانبه بذاتية قوية، فيتمحور حول قطب الموضوع؛ ففي اللحظة التي يكون فيها جزميا واستفهاميا وإلزاميا أو دالا على التمني، فله غاية أو وظيفة كونه فعالا في السياق الذي تتحدد نوعيته بمحتواه أو بالموضوع المعلن: فالتلفظ جزمي من أجل الإبلاغ، واستفهامي للحصول على معلومة، وإلزامي على التمني للحصول على نتيجة»7 تقول كيت هامبورغر. فلذا، يكون التلفظ قابلا للتأويل. وأما التلفظ الشعري الذي يتمحور حول قطب الذات، فيستعصي على التأويل. فمؤول الشعر لا يؤول هذا الشعر، بل يعبر عن تأثره به. ونتيجة لذلك، فكل ما يستطيعه المؤول ويتمكن منه ويتاح له هو التعبير عن الأثر الذي تركه في نفسه شعر الشاعر. ولن يستنفد المؤول دلالات العلامات والرموز الشعرية. وكل ما ستطاله قدرته هو التعبير، بلغته، عن إحساساته المتولدة عن الأثر الذي أحدثته في نفسه قراءة هذا الشعر ذي اللغة الرمزية. وبذا سيبدع المؤول نفسه نثرا جميلا هو من الشعر أقرب.

لايبدو الشعر، كلما تم تقريبه ومقاربته، انعكاسا للعالم الخارجي ولا مشروعا للذات الباطنية لمبدعه. فلذا يستحيل تأويل لغة الكتابة الشعرية أو معجم القصيدة الشعرية بالطرق التقليدية للموضوعاتيات وكأن ألفاظه معادلات لسانية لمراجعها المادية أو استيهامات الشاعر الحميمية. والكتابة الشعرية ليست وثيقة تشكل موضوعا بالنسبة للبحث التاريخي والاجتماعي، الاقتصادي والسياسي، البيولوجي والنفسي. فللكتابة الشعرية نوعيتها التي لا يمكن تجاهلها، كما يستحيل إنكار إبداعيتها الفعلية. فالمؤول ذو البعد الواحد هو الذي يعتبر الكتابة الشعرية انعكاسا أو مشروعا. وهذا النوع من الاعتبار هو الذي يحول هذه الكتابة الجميلة إلى نسق من العلامات المرجعية، وذلك كلما كان الهدف هو البحث عن المماثلة بين النص الشعري والواقع العريض. وهذه المماثلة هي التي تختزل الصور الشعرية وتهمل وظيفتها الرمزية. فالصورة/ الرمز تنسجم مع مبدأ الهوية لامبدأ المماثلة الذي تنسجم معه العلامة * * . فمن المعلوم أننا لا ندعو إلى قراءة انطباعية، وإنما نلفت النظر إلى قراءة تجمع - سواء أكانت سيميائية أو تداولية - بين الذاتي والموضوعي، بين ما تحيل عليه العلامة وما توحي به الصور الرمزية.

إن الصور الرمزية في شعر نزار قليلة لغنائية شعره وخطابيته رغم كونه حافلا بالمحسنات البديعية إلى حد الاحتفال. فلذا اخترت قصيدة قصيرة جدا كان الشاعر فيها أبعد من كونه علامة. فقد صار فيها قطارا والقطار رمزا للحزن أو صار الحزن فيها قطارا ذا اتجاه واحد لا يوقفه أي شيء، ويدمر كل شيء في طريقه. فدلالات هذه المقطوعة مكثفة وتحتمل تأويلات عدة ولا نهائية. وعنوان هذه المقطوعة الزاخرة بالصور هو «أنا قطار الحزن». فهو وحده يجمع بين صورتين: أنا قطار وقطار الحزن. فالحزن فيها قد غدا قلقا وجوديا وضجرا

كينونيا. فالشاعر يقول.

«أركب آلاف القطارات

وأمتطي فجيعتي..

وأمتطي غيم سيجارتي

حقيبة واحدة.. أحملها

فيها عناوين.. حبيباتي..

مَنْ كن بالأمس، حبيباتي..

يمضي قطاري مسرعا.. مسرعا

يمضغ في طريقه لحم المسافات..

يفترس الحقول في طريقه

يلتهم الأشجار في طريقه

يلحس أقدام البحيرات..

يسألني مفتش القطار عن تذكرتي

وموقفي الآتي..

.. وهل هناك موقف آتي؟

فنادق العالم لا تعرفني

ولا عناوين حبيباتي..

أنا قطار الحزن..

لا رصيف لي..

أقصده في كل رحلاتي

أرصفتي جميعها هاربة

هاربة.. مني محطاتي..»8.

وحتى لا نتيه في التأويل، نكتفي بطرح الأسئلة التالية بشكل صريح تارة وبشكل ضمني تارة أخرى. لماذا يركب المتكلم آلاف القطارات؟ ولماذا يمتطي مأساته؟ وأية مأساة؟ وكيف يمتطي غيم سيجارته؟ وما السبب؟ هل انتهى أمره بانتهاء عشقه؟ فما المرء بدون حب بكل معانيه؟ إلى أي شيء يرمز القطار؟ إلى العمر؟ إلى الزمان؟ إلى قوة غيبية لا يدرك الإنسان هويتها؟ فهو عمر أو زمان الشاعر. وما يجعله مدمر؟ وما الدافع إلى تقديم القطار في صورة وحش ضار وخارق «يمضغ» و«يفترس» و«يلتهم» و«يلحس»؟ وهل صار المتكلم مجهول الهوية؟ هل فقد هويته بمجرد موت العواطف في صدره، أو بعدم شعور غيره نحوه بأية عاطفة؟ أهو الإحساس بالوحدة والغربة واللاجدوى والعبث؟ لماذا يكون انقطاع العلاقات مع الغير أشد وقعا على النفس من الموت؟ الوجود الشعور في/ بذلك وانعدامه بعد هذا؟ ألا يمكن اتخاذ مواقف أخرى غير مواقف الحب العادي الذي يحصل بين رجل وامرأة؟ وما الباعث على كون المتكلم حزينا وقطارا بغير أرصفة ولا محطات؟ ألا أمل؟ أهو العجز؟ أهو المرض؟ أهي الشيخوخة؟ أهو تهديد الموت بفناء الشاعر؟ فمن لا موقف له لا حياة له. فالهروب من الموقف أو إنكاره أو نفيه موقف، وموقف الشاعر من الزمان موقف ثوري. ذلك أن زمان هذه المقطوعة الشعرية ليس هو زمن أقصوصة «غرناطة». فقد أودى الزمان في المقطوعة الشعرية «أنا قطار الحزن» بكل شيء. فلذا يرد الشاعر عن إضجار الزمان وإقلاقه وتدميره ونسفه وتحطيمه لكل ما يعطي لحياة الشاعر معنى ولوجوده دلالة. فالزمان يقضي حتى على الملجأ. وبسبب ذلك يرفض الشاعر الزمان والمكان المغلق والمفتوح الذي لم يترك منه الزمان نفسه سوى الأطلال.

الهوامش:

1- Kate Hambourger "Logique des genres litteraires" Seuil, Paris, 1986,p: 213.

2- نزار قباني «الأعمال الشعرية الكاملة» منشورات نزار قباني، بيروت، ص: 346.

3-4- نفسه، ص: 568–367,566–366.

* انظر Jean Burgos "Pour une poretique de l'imaginaire" Seui, P: 83

8 - «الأعمال الشعرية الكاملة» ص: 658.

H.R.JAUSS "Pour une hermeneutique litteraire" Gallimard 1988.

اللغة والأدب

ت. تودوروف

إن موضوع هذا البحث تلخصه عبارة (فاليري) التي تحاول أن تشرح وتصور بأن واحد، وهي قوله: «ليس الأدب شيئاً آخر سوى نوع من التوسع في تطبيق بعض خصائص اللغة».

ترجمة:
د. محمد نديم خشفة

ما الذي يتيح لنا تأكيد وجود هذه الصلة؟ إنه المؤلّف الأدبي الذي يُعتبَر «فن التأليف اللغوي» وقد دفع الباحثين منذ زمن طويل إلى الحديث عن «الدور الكبير» للغة في الأدب، فنشأ بذلك علم كامل هو الأسلوبية يقع على مشارف الدراسات الأدبية ومشارف اللسانيات، وألفت أطروحات عديدة حول «لسان» هذا الكاتب أو ذاك، وعرّفت اللغة هنا بأنها مادة الشعر أو مادة المؤلَّف الأدبي.

هذه الصلة الواضحة جداً أبعد من أن تستنفد العلاقات العديدة القائمة بين اللغة والأدب، ولعل (فاليري) لم يقصد في عبارته الإشارة إلى اللغة على اعتبارها مادة بل على اعتبارها نموذجاً. وتشغل اللغة وظيفة النموذج في كثير من الحالات البعيدة عن الأدب. فالإنسان قد بنى ذاته انطلاقاً من اللغة - وقد أكد هذا فلاسفة عصرنا أشد التأكيد - ونجد صدى ذلك في الفعاليات الاجتماعية كلها.

ويمكننا الاستشهاد بكلام (بنفنيست): «إن التصوير اللغوي يحدد كل الأنظمة السيميوطيقية». وبما أن الفن هو أحد هذه الأنظمة السيميوطيقية فإننا واثقون من أننا سنكتشف فيه بصمات الأشكال

اللغوية المجردة.

ونحن نرى أن للأدب وضعية خاصة متميزة في صميم الفعاليات السيميوطيقية، فاللغة في الأدب هي بآن واحد، نقطة الانطلاق كما أنها نقطة الوصول، وهي تزوده بالصورة المجردة كما تزوده بالمادة الملموسة فهي الوسيط ومجال وساطته كذلك.

فليس الأدب الحقل الأول الذي نتمكن من دراسته انطلاقا من اللغة، بل هو كذلك الحقل الأول الذي تستطيع المعرفة أن تلقي به ضوءا جديدا على خصائص اللغة ذاتها.

هذا الوضع الخاص للأدب يحدد علاقتنا بالنسبة إلى اللسانيات، ولاشك أننا حين نتعامل مع اللغة فلا يحق لنا أن نتجاهل المعرفة المتراكمة لهذا العلم، أو نتجاهل أي بحث آخر حول اللغة، والحال أن اللسانيات - مثل أي علم آخر - تعمد غالبا إلى اختزال موضوعها وتبسيطه لكي يتاح لها التعامل معه بشكل أسهل، وهي تعزل أو تتجاهل مؤقتا بعض الملامح اللغوية لكي تحصل على تناسق الملامح الأخرى، وتبرز منطق تركيبها. يبرز هذه الاجرائية التطور الداخلي لهذا العلم، ولكن يجب الحذر من تعميم نتائجها ومناهجها، فربما كانت تلك الملامح المهملة تحديدا على قدر كبير من الأهمية في «نظام سيميوطيقي» آخر. إن المناهج المعدة في اللسانيات توحد بين العلوم الإنسانية بشكل أقل مما يوحدها الموضوع المشترك بينها ألا وهو اللغة، والصورة التي كوّناها اليوم والمستمدة من بعض الدراسات اللسانية يمكنها أن تثري المعلومات المأخوذة من تلك العلوم الأخرى.

إذا تبنينا هذا المنظور فيغدو واضحا أن كل معرفة بالأدب تتبع طريقا موازيا لمعرفة اللغة، وبالأحرى يميل هذان الطريقان إلى الامتزاج. ينفتح أمامنا مجال واسع في هذا البحث لم يدرس منه إلا جزء صغير حتى الآن في الأعمال التي كان (رومان جاكبسون) رائدها. فقد انصرفت هذه الدراسات إلى الشعر وحاولت أن تبين وجود بنية شكّلها توزع العناصر اللغوية داخل الشعر. ستنصرف محاولتي هذه المرة إلى النثر الأدبي فأشير إلى بعض النقاط التي يبدو فيها التشابه بين اللغة والأدب سهل الملاحظة. ولا خلاف في أنني - في الوضع الحالي لمعارفنا في هذا المجال - سأقتصر على ملاحظات عامة، ولا أزعم أني «استوفيت الموضوع» بحثا.

والحق أنه قد جرت محاولة سابقة لإقامة هذا التشابه والاستفادة منه. فالشكلانيون الذين كانوا روادا في أكثر من منحى، حاولوا استثمار هذا التشاكل.

وقد أقاموه تحديدا بين إجراءات الأسلوب وإجراءات تنظيم السرد، فكان عنوان إحدى مقالات (شكلوفسكي) الأولى: «الصلة بين اجراءات التأليف، وإجراءات الأسلوبية العامة». فلاحظ هذا الكاتب أن «البناء على مراتب موجود في نفس سلسلة تكرار الأصوات، وتحصيل الحاصل، وتوازي تحصيل الحاصل، والتكرار».

فالضربات الثلاث التي طرقها (رولان) على الصخر كانت في رأي (شكلوفسكي) من نفس طبيعة التكرارات التركيبية الثلاثية في الشعر الفولكلوري.

لن أقوم هنا بدراسة تاريخية وسأقتصر على التذكير الموجز ببعض نتائج الأبحاث الأخرى للشكلانيين وإعطائها الشكل الذي يخدمنا هنا. لقد

توصل (شكلوفسكي) في دراساته حول أصناف السرد، إلى التمييز بين نمطين من التوليف في الحكايات: فهناك - من جهة أولى - شكل مفتوح يمكن أن نضيف إليه دوما تغييرات مفاجئة في الخاتمة، كمغامرات بطل من الأبطال: (ريكامبول) على سبيل المثال. ومن جهة ثانية - لدينا شكل مغلق يبدأ وينتهي بالترسيمة ذاتها، على حين تروى علينا داخلها حكايات أخرى مثلما هو حال (أوديب): في البداية توجد نبوءة وفي الخاتمة تتحقق النبوءة، وما بينهما محاولات لتجنب هذه النبوءة، إن (شكلوفسكي) لم ينتبه إلى أن هذين الشكلين يمثلان ارتساما دقيقا لصيغتين تركيبيتين أساسيتين هما: العطف والتعدية. ونشير إلى أن اللسانيات اليوم تدعو العملية الثانية بمصطلح مستعار من الشعرية القديمة هو: الإدماج (ANCHASSEMENT).

في المقطع المذكور آنفا تحدثنا عن التوازي، وهذه الإجرائية إحدى اثنتين أشار إليهما (شكلوفسكي). فعندما حلل رواية «الحرب والسلام» لتولستوي استخلص «النقيضة» التي شكلتها أزواج من الشخصيات:

«1- نابليون - كوتوزوف 2- بيير بزوكوف - أندريه بولكونسكي. وفي الوقت نفسه نيقولا روستوف الذي يعمل كمحور إحالة للأول وللثاني». ونجد كذلك «التدريج» حيث يمتلك عدة أفراد من العائلة نفس الملامح المميزة ولكن على درجات مختلفة، وكذلك الحال في رواية «آنا كارنينا»: «توجد ستيفا على مرتبة أدنى بالنسبة إلى أخرى».

إنما التوازي والنقيضة، والتدريج، والتكرار صور بلاغية، وبذلك نستطيع تكوين النظرية المضمرة في ملاحظات (شكلوفسكي) وهي أنه: توجد صور سردية تعتبر ارتسامات عن الصور البلاغية، وانطلاقا من هذه الفرضية نستطيع معرفة الأشكال المستمدة من صور بلاغية أخرى أقل شهرة على مستوى السرد.

لنأخذ على سبيل المثال «التجريد» وهي الصورة البلاغية التي تميل إلى استخدام الضمير مع فعل لا يناسبه، وإليك مثالا لغويا هذه الجملة التي يتوجه بها الأستاذ إلى تلاميذه: «ماذا عندنا من عمل اليوم؟»، ولا ريب أننا نذكر العرض الذي قدمه (ميشيل بيتور) بمناسبة حديثه عن (ديكارت) حول استخدام هذه الصورة في الأدب، وكذلك الاستخدام الذي قام هو به في كتابه «التحوير»! (استخدم بيتور ضمير المخاطب أنت للحديث عن نفسه في روايته المذكورة واعتبر تجديدا في الصورة البلاغية، وتعرف اللغة العربية هذا الاستخدام منذ أقدم عصورها) المترجم.

وإليك صورة أخرى يمكن اعتبارها تعريفا للرواية البوليسية، إذا استعرناها من بلاغة (فونتاني) المكتوبة في مطلع القرن التاسع عشر وهي «التشويق» أي: «تشويق القارئ أو السامع مدة طويلة ثم مفاجأته بعدئذ بأمر لم يكن يتوقعه»، فيمكن للصورة أن تتحول عندئذ إلى نوع أدبي.

لقد بين الناقد الأدبي الكبير (باختين) الاستخدام الخاص الذي قام به (ديستويفسكي) لصورة بلاغية أخرى هي: «الاشتغال» التي حددها (فونتاني) كالتالي: «تكون بالتنبؤ أو الرفض المسبق لحجة قد يعترض بها عليه». فكل كلام شخصيات (ديستويفسكي) يشتمل ضمنيا على كلام محاورهم المتخيل أو

الحقيقي، فالمونولوج هو دوما حوار مندمج، وهذا ما يحدد الازدواجية العميقة لشخصيات (ديستويفسكي).

وأذكّر في الخاتمة، ببعض الصور البلاغية القائمة على إحدى هذه الخصائص الجوهرية للغة: غياب العلاقة الثنائية بين الأصوات والمعاني مما ينتج عنه ظاهرتان لغويتان معروفتان هما: «الترادف» و «الاشتراك» (تعدد معنى المفردة). فالترادف وهو أساس اللعب اللفظي، يتخذ شكل الإجراء الأدبي المسمى: «التعرف»، أما قضية أن تتخذ نفس الشخصية مظهرين اثنين، أو إن شئنا، قضية وجود شكلين لمحتوى واحد، فإنها تذكرنا بالظاهرة الناجمة عن التشاكل بين المترادفين.

أما تعدد المعاني فينتج عنه عدد من الصور البلاغية التي أذكر واحدة منها فقط وهي: «الاشتراك». والمثال المشهور على الاشتراك متضمن في هذا البيت الشعري لراسين: «محرقة نيراني أكثر من تلك التي أشعلتها»، فما هو الإجراء البلاغي لهذه الصورة؟ إجراؤها على اعتبار كلمة نيران مفهومة على معنيين مختلفين، فالنيران في القضية الأولى متخيلة (مجازية) وتحرق روح المرء، على حين أن النيران الثانية هي نار مشتعلة حقيقية.*

لقد كان لهذه الصورة البلاغية استعمال واسع في السرد، ونجد مثالا عليها في إحدى قصص (بوكاتشو)، وملخصها: أن راهبا دخل دار عشيقته وهي زوجة بورجوازي من المدينة، وفجأة أتى الزوج، فما العمل؟ الراهب والمرأة كانا محبوسين في غرفة الطفل فتظاهرا بأنهما يعالجانه من مرض مزعوم، فيطمئن الزوج ويبالغ في شكرهما، ونلاحظ أن حركة السرد تتبع شكل الاشتراك نفسه تماما، فالواقعة الواحدة وهي أن الراهب والمرأة في غرفة النوم يُعطى لها تفسيران في السرد: سابق ولاحق، أما التفسير الثاني فهو لقاء عاشقين، وأما التفسير اللاحق فهو الاعتناء بطفل مريض، هذه الصورة البلاغية شائعة جدا لدى (بوكاتشو) كما في حكاية: البلبل، البرميل ....الخ.

لقد اتبعت مقارنتنا حتى الآن إجرائية الشكلانيين التي انطلقنا منها وهي: تراصف المظاهر اللغوية إلى جانب المظاهر الأدبية - وبتعبير آخر - إننا لا نلتفت إلا إلى الأشكال. سأحاول الآن القيام بمقارنة أخرى ممكنة هي اختبار المقولات الكامنة ضمن هذين العالمين: عالم الكلام وعالم الأدب. ولذلك ينبغي ترك مستوى الأشكال للوصول إلى مستوى البنيات، وبهذه الطريقة نبتعد عن الأدب لكي نقترب من هذا الخطاب حول الأدب الذي ندعوه النقد.

يمكن التعامل مع مفاهيم الدلالة بطريقة مبهجة أو مفيدة على الأقل، حينما نتمكن من الإحاطة بمفهوم المعنى. وقد أهملت اللسانيات هذه الظاهرة زمنا طويلا، ولذلك لا نجد تلك المقولات لديها، بل نجدها عند المناطقة، ونستطيع أن نجعل منطلقنا التقسيم الثلاثي لـ (فريج) FREGE: فالعلاقة لها معنى وصورة مرتبطة بها (BEDEUTUNG, SINN, VORSTELLUG). فالمعنى وحده يمكن إدراكه بمساعدة المناهج اللسانية الصارمة لأنه الوحيد الذي يقوم على اللغة وتتحكم فيه قوة الاستخدام والعادات اللسانية، فما هو المعنى؟ يجيبنا (بنفينست) بأنه: كفاءة الوحدة اللغوية على إدماج وحدة لغوية أخرى من

مستوى أعلى، فمعنى الكلمة تحدده التراكيب التي يستطيع أن يؤدي فيها وظيفته اللسانية، معنى الكلمة هو مجموع علاقاتها الممكنة مع الكلمات الأخرى.

إن عزل المعنى في مجموع الدلالات هو إجرائية قادرة على تسهيل عمل الوصف في الدراسات الأدبية، في الخطاب الأدبي كما في الخطاب اليومي يمكن عزل المعنى عن مجموع الدلالات الأخرى، ونستطيع أن نطلق عليه اسم: التأويل، والحال أن قضية المعنى هنا، أكثر تعقيدا: فعلى حين أنه في الكلام لا يتجاوز إدماج المجموعات مستوى الجملة، فإن الجمل في الأدب تندمج مجددا في المنطوقات بدورها في مجموعات أكبر حجما، وهكذا دواليك حتى يستكمل المؤلف الأدبي كله. فمعنى المونولوج أو الوصف يمكن إدراكه واختباره بعلاقاته مع العناصر الأخرى للمؤلف الأدبي: فقد يكون خصائص إحدى الشخصيات، أو الإعداد لانعطاف في مسيرة الحبكة، أو التباطؤ في الوصول إلى الحل. وفي المقابل، نجد أن التأويلات لكل وحدة لا تحصى لأن الوحدات قائمة على نظام لابد من إدماج الوحدة فيه لكي نستطيع فهمها. وتبعا لنمط الخطاب الذي نسقط فيه عنصر المؤلف الأدبي فإننا نحصل على نقد سوسيولوجي، أونفسي أو تحليلي، أو فلسفي. ولكن يظل هذا تأويلا للأدب داخل نمط آخر من أنماط الخطاب، على حين أن البحث عن المعنى لا يؤدي بنا إلى خارج الخطاب الأدبي ذاته. ولعل من واجبنا أن نرسم ها هنا الحدَ الفاصل بين فعاليتين متصلتين ومتمايزتين معا، ألا هما: الشعرية والنقد.

لننتقل الآن إلى زوج آخر من المقولات الأساسية، لقد أنشأها (إميل بنفينست) أثناء بحثه عن أزمنة الأفعال. فبين أنه توجد في اللغة خطتان متمايزتان من خطط النطق: خطة الخطاب وخطة الحكاية، وترجع هاتان الخطتان إلى إدماج فاعل النطق في المنطوق، أما في حالة الحكاية فيقول عنها إنها: «عرض وقائع جرت في زمن معين دون أي تدخل للمتكلم في السرد»، وأما الخطاب، فعلى النقيض، يحدده على اعتباره: «كل منطوق يقتضي متحدثا وسامعا مع وجود الرغبة لدى المتحدث في التأثير في السامع بطريقة من الطرق». وكل لسان يملك عددا معينا من العناصر المخصصة لإعلامنا فقط حول فعل النطق وموضوعه، وهي تحقق تحول اللغة إلى خطاب، وأما العناصر الأخرى فهي مخصصة فقط لـ «عرض الوقائع الجارية».

ينبغي إذن أن نقوم بتقسيم أوليّ في المادة الأدبية تبعا لخطة النطق التي تظهر فيها، ولنأخذ هذه العبارة من (بروست): «لقد احتفى حفاوة أرقى من حفاوة (سان - لو) الذي يملك دماثة البورجوازي الصغير. إن حفاوة السيد النبيل بالمقارنة مع حفاوة الفنان العظيم تبدو وكأنها لعب ممثل، أو تكلف». في هذا النص تنتمي عبارة: «لقد احتفى بي» إلى خطة الحكاية، أما ما بعدها من مقارنة فإنها تنتمي إلى خطة الخطاب. وتحدد الخطاب مؤشرات لسانية معينة (تبديل زمن الفعل، مثلا). ولكن القضية الأولى مرتبطة هي أيضا بالخطاب، لأن فاعل النطق يشار إليه باسم العلم. فهناك إذن تقليص في الوسائل للإشارة إلى الانتساب إلى الخطاب: وقد يكون هذا خارجيا (أسلوب مباشر أو غير مباشر)، أو داخليا، أي في الحالة التي لا يحيل فيها الكلام إلى حقيقة خارجية، وإن كمية خطتي النطق تحدد درجة كثافة اللغة

الأدبية: وكل منطوق ينتمي إلى الخطاب يملك استقلالية فائقة لأنه يستمد كل دلالته انطلاقا من ذاته، دون وساطة من مرجع متخيل، وقضية أن (إلستير) قد أظهر حفاوته، تحيل إلى تمثيل خارجي، تمثيل شخصين وفعل واحد. لكن المقارنة والتعليق الذي يتبعها هما تمثيلان في ذاتهما، وهما لا يحيلان إلا إلى فاعل النطق، وتؤكدان بذلك حضور اللغة بالذات.

نلاحظ أن تأويل هاتين المقولتين عظيم - ويطرح بذاته عددا من القضايا التي لم نقاربها بعد. ويتعقد الوضع أكثر إذا اعتبرنا أن هذا ليس الشكل الوحيد الذي تتجسد به هاتان المقولتان في الأدب. وإمكانية اعتبار كل كلام وكأنه - قبل كل شيء - علاقة حول الحقيقة أو كأنه نطق ذاتي، يؤدي بنا إلى تقرير هام آخر. فلا نرى فيه فقط ميزات هذين النمطين من الكلام، بل مظهرين مكملين لكل كلام، سواء كان أدبيا أم لا. في كل منطوق يمكن أن نفصل مؤقتا هذين المظهرين، فيدور الأمر - من جهة أولى - حول فعل يقوم به المتكلم، وتنسيق لغوي، ويدور - من جهة ثانية - حول استحضار حقيقة معينة، هذه الحقيقة ليس لها وجود - في حالة الأدب - سوى الوجود الذي يضفيه عليها المنطوق نفسه.

لقد أبدى الشكلانيون اعتراضهم - هنا أيضا - دون أن يبينوا أصوله اللسانية فهم يميزون في كل سرد بين FABLE أي سلسلة الأحداث المعروضة كما تجري في الحياة، وبين SUJET أي التنسيق الخاص الذي يقوم به الكاتب لهذه الأحداث، وكان شاهدهم المفضل التقلبات الزمنية: والواضح أن العلاقة بين حدث لاحق وحدث آخر سابق عليه يشف عن تدخل الكاتب، أي تدخل فاعل النطق، وقد أدركنا الآن أن هذا التعارض لا يتساوى مع ثنائية بين الكتاب وبين الحياة المعروضة، بل يتساوى مع مظهرين اثنين للمنطوق حاضرين دوما، وهما: حقيقتان لسانيتان هما: الشخصيات ثم زوج الراوي - القارئ.

إن التمييز بين الخطاب والحكاية يتيح لنا ترسيخ مشكلة أخرى من مشاكل النظرية الأدبية وهي «الرؤى» أو «وجهات النظر». والحق أن القضية تدور حول مفهوم الضمير في السرد الأدبي. وقد سبق لـ «هنري جيمس» الإشارة إلى هذه المسألة ثم تعاقبت عليها الحلول، وخاصة في فرنسا من طرف (جان بويون) و (كلود ادموند واغني) و (جورج بلان). هذه الدراسات التي أغفلت الطبيعة اللسانية للظاهرة فلم تنجح في تفسير طبيعتها تفسيرا شاملا وإن نجحت في وصف أهم مظاهرها.

السرد الأدبي - وهو الكلام بالوساطة وليس الكلام المباشر - قد تعرض لمعوقات التخييل، ولم يعرف إلا مقولة فريدة حول «العائد» هي ضمير الغائب أي: الذي لا يعبر عن شخص معين*. إن الذي يقول (أنا) في الرواية ليس (أنا) الخطاب، أي ليس هو فاعل النطق. وما هو إلا إحدى الشخصيات، وإن وضعية كلامها (الأسلوب المباشر) تضفي عليها موضوعية قصوى، بدلا من أن تقرّبها إلى فاعل النطق الحقيقي، ولكن توجد لدينا (أنا) أخرى، (أنا) غير ملحوظة في أغلب الأحيان، وهي تحيل الراوي أي إلى «الشخصية الشعرية» التي ندركها من ثنايا الخطاب، لدينا إذن جدلية بين عودة الضمير على شخص معين، وعدم عودته، بين (أنا) الراوي (المستتر) وبين (هو)

الشخصية الروائية (وقد تكون «أنا» ظاهرة) بين الخطاب وبين الحكاية. وكل مشكلة «الرؤى» تكمن هنا: تكمن في درجة الشفافية لضمائر الغائب (هم) الذين لا يعودون على أشخاص بعينهم في الحكاية، وعلاقتهم بضمير (أنا) الموجود في الخطاب.

يسهل من هذا المنظور معرفة التصنيف الذي نتبناه، إنه يساوي تقريبا تصنيف (جان بويون) الذي اقترحه في كتابه: «الزمن والرواية»: إما أن تظهر (أنا) الراوي دوما من خلال (هو) البطل - كما هو الشأن في السرد الكلاسيكي، حيث الراوي كلّي الحضور، فيطغى الخطاب على الحكاية.

أو تختفي (أنا) الراوي تماما وراء (هو) البطل، فيكون لدينا (السرد الموضوعي)، وهو نمط مارسه الكتاب الأميركان خاصة، ما بين الحربين: في هذه الحالة يجهل السارد كل شيء عن الشخصية، فلا يرى سوى الحركات، والتصرفات، ويسمع الأصوات، وحينئذ تطغى الحكاية على الخطاب.

أو تتساوى (أنا) الراوي مع (هو) البطل، فيستمد كلاهما معلوماته حول تطور الحدث بالطريقة ذاتها. وهذا نمط من السرد ظهر في القرن الثامن عشر، ويتسيّد حاليا الإنتاج الأدبي. فنصل بهذا النوع من السرد تحديدا، إلى امتزاج الـ (أنا) بالـ(هو) ضمن (أنا) ساردة، وهو ما يجعل حضور (أنا) حقيقية - أنا الراوي - أكثر صعوبة على الإدراك.

ليس هذا سوى تقسيم أولي، إجمالي. فكل سرد يؤلف بين عدة «رؤى» بآن واحد، مع وجود عدة أشكال أخرى وسطى، فالشخصية قد تخادع نفسها عندما تروي أو تفضي بكل ما تعرفه عن الحكاية، ويمكنها أن تحللها حتى أدق تفاصيلها أو تقنع بظاهر الأشياء. ويمكن أن تعرض علينا تحليلا دقيقا لشعورها (المونولوج الداخلي) أو كلاما مبينا: كل هذه التنويعات تشكل جزء من الرؤية التي تساوي ما بين الراوي والشخصية. والتحليل القائم على المقولات اللسانية يستطيع الإحاطة بهذه التنويعات على شكل أفضل.

لقد حاولت الإحاطة بالتجليات الأكثر وضوحا لمقولة لسانية واحدة في السرد الأدبي. وتنتظر المقولات الأخرى دورها، فيجب اكتشاف ما آل إليه الزمن، والشخص، والمظهر، والصوت في الأدب. لأنها ستكون حاضرة فيه جميعا لأن الأدب كما يعتقد (فاليري): «ليس سوى نوع من التوسع في تطبيق بعض خصائص اللغة».

الهوامش

* لقد انتج الاشتراك المعنوي بين الألفاظ كما هائلا من الشعر المجانس في اللغة العربية وأشهر كلمة معروفة هي (العين) حيث تستخدم بمعنى الباصرة ونبع الماء وذات الشيء ... إلخ (المترجم).

* يلعب الكاتب على كلمة ضمير في الفرنسية وهي PERSONNE وتدل بنفس الوقت على معنى: شخص. وفي حالة النفي IMPERSONNALITE يشار إلى الضمير غير المشخص أو المعين. (المترجم).

* النص الأصلي الفرنسي من كتاب: «بيوطيقا النثر».

الناشر: دي سويّ، باريس، 1971.

ترجمة: بنيونس عميروش

هل التصوير لغة؟

بقلم: رولان بارت

منذ أن عرفت اللسانيات الانتشار الذي نعرفه، وفي كل الأحوال (منذ اثنتي عشرة سنة)(١) عندما أخذ صاحب هذا المقال يولي اهتمامه للسيميولوجيا، منذ ذلك الوقت والسؤال التالي يطرح عليه: هل التصوير (Peinture) لغة؟ ومع ذلك إلى حد الآن، لم يتم الحصول على الإجابة، إذ لم يتم الوصول إلى وضع معجم أو قواعد عامة للتصوير، أو وضع حدود فاصلة بين دوال اللوحة ومدلولاتها، وتنظيم قواعدها الاستبدالية والتوليفية (Combinaison). فالسيميولوجيا باعتبارها علما يدرس العلامات(٢)، لم يستطع تجاوز الفن الذي يمثل حصرا شقيا يعزز- بسبب عجزه الذاتي- الفكرة الانسانوية القديمة التي تذهب إلى أن الابداع الفني لا يمكن اختصاره في نظام (Sys-teme)(٣)، فالنظام- كما نعرفه- عدو للانسان والفن معا.

وعلى سبيل التحقيق، فإن البحث عما إذا كان التصوير لغة سؤال خلقي مسبقا يتطلب جوابا ميتا، مع الحفاظ على حقوق الفرد المبدع (الفنان) وحقوق الكليات الإنسانية (المجتمع)، مثل كل مجدد فإن جون لويس شيفر (Jean Luis Sche-fer)(4) لا يجيب على أسئلة الفن الخادعة الخاصة بفلسفته وتاريخه، بل يضع محلها سؤالا يبدو هامشيا، ولكن هذه المسافة عبر المهمش تسمح له بتكوين حقل جديد حيث التصوير وعلاقته ... البنية، النص، الشفرة (Le Code)، النظام، التمثل (Representation)، التشخيص، كل هذه المصطلحات الموروثة من السيميولوجيا، موزعة حسب طوبولوجيا جديدة تكون «طريقة جديدة في الاحساس، طريقة جديدة في التفكير» هذا السؤال هو تقريبا كما يلي: ما هي العلاقة التي تربط اللوحة باللغة التي نستعملها في قراءتها (أي قراءة اللوحة)، بمعنى لكتابتها بشكل مضمر؟ أليست هذه العلاقة هي اللوحة في حد ذاتها؟ من الطبيعي أن الأمر لا يتعلق بتقليص اللوحة في النقد المحترف(5) التصوير. أيا كان كاتب اللوحة، فلا نجده إلا في الحكي الذي أعطيه لها، أو كذلك توجد في مجموع وتنظيم القراءات التي يمكن

القيام بها: فاللوحة ليست إلا الوصف المتعدد الخاص بها، واختراق اللوحة بواسطة النص الذي أشكله، نرى في نفس الآن كم هو قريب وبعيد من التصوير باعتباره لغة، وكما يقول جون لويس شيفر «ليس للصورة بنية قبلية، بل لديها بنيات تحتية... تمثل الصورة فيها نظاما»، فليس من الممكن إذن (وهنا أخرج شيفر السيميولوجيا التصويرية مما كانت عليه من قبل) إدراك الوصف اللغوي المكون للوحة، باعتباره (أي الوصف) حالة محايدة صرفا ومحكية، لكن ليس مثل إعداد أسطوري سليم، المكان المهيء - للغاية - للتوظيفات الذاتية: فاللوحة ليست موضوعا واقعيا ولا موضوعا خياليا. طبعا، هوية ما هو «متمثل» مرفوضة بدون انقطاع، فالمدلول يتحول دائما (لأنه ليس إلا سلسلة من التسميات، مثلما هو الشأن بالنسبة للمعجم)، فالتحليل ليس له نهاية، لكن هذا الهروب وعدم نهاية هذه اللغة هي نظام اللوحة بالضبط، فالصورة ليست تعبيرا عن شفرة، بل هي تنوع عمل مشفرن، إنها ليست مستودعا لنظام بل هي توليد مجموعة من الأنظمة.

نرى هذا التأثير الإيديولوجي حيث مجهود السيميائيات الكلاسيكية كله، في مقابل شذوذ الأعمال (لوحات، أساطير، حكايات ...) يميل إلى تكوين أو صياغة نموذج يكون فيه كل انتاج محددا بصفته انزياحات، ومع شيفر الذي يوسع بخصوص هذه النقطة الرئيسية عمل جوليا كريستفا Julia Kristeva(6) فإن السيميولوجيا تخرج قليلا عن دائرة النموذج والمعيار والشفرة والقانون أو إذا أردنا عن التيولوجيا(7).

هذا الانحراف أو هذا التراجع للسانيات السوسيرية يفرض تغيير خطاب التحليل نفسه، وهذه النتيجة البعيدة يمكن أن تكون أحسن برهان لنجاعتها وحدتها، فشيفر لم يتمكن من تبيين التحول من البنية إلى البنينة، وكذا من النموذج البعيد المسكوك، الشبقي، إلى عمل (النظام)، إلا بتحليل لوحة واحدة فقط، فقد اختار لعبة شطرنج، للمصور الايطالي، باريس بوردون Paris Bordone (الأمر الذي يمثل لنا «توثيقات» رائعة، هذه الأشياء تجمع الناقد إلى جانب الكاتب، فخطابه أحدث قطعا مثاليا مع الكتابة، فالتحليل لا يعطي «نتائجه» المستقرأة في الغالب لمجموعة عينات ثابتة، باستمرار موجود في فعل لغوي يقوم على أن ممارسة اللوحة هي النظرية الخاصة بها. فخطاب شيفر يوضح لا حقيقة لعبة الشطرنج هاته لكن «بالضرورة» النشاط الذي تتبنين من خلاله الحقيقة: اشتغال القراءة (الذي يحدد اللوحة) يتمثل جذريا (إلى حد أقصى) في اشتغال الكتابة: لا يوجد مكان للناقد ولا للكاتب اللذين يتحدثان عن التصوير، هناك غراماتوغراف Gramato-graphe.، هذا الذي يكتب كتابة اللوحة.

فليس المجالات العلمية هي التي ينبغي أن تتغاير فيما بينها، إنها الموضوعات (Les Objets): لا يتعلق الأمر بتطبيق اللسانيات على اللوحة وتطعيم تاريخ الفن شيئا ما بالسيميولوجيا، فالأمر يتعلق بإلغاء المسافة التي تفصل مؤسسيا(8) اللوحة عن النص.

هناك شيء يولد، سيسقط «التصوير» فضلا عن الأدب (وترابطاتهما اللغوية الواصفة: النقد وعلم الجمال)، وذلك بتبديل الإلاهيات الثقافية القديمة بالنص باعتباره عملا، والعمل باعتباره نصا.

الهوامش (من وضع المترجم):

(١) المقال مأخوذ عن كتاب: Roland Barthes - L'Obvie et L'obtus Ed: Seuil - 1982 - P. 139.

ملحوظة: نفضل أن نترجم Peinture بالتصوير، فالفنون التشكيلية تعني في الوقت نفسه: التصوير والنحت والهندسة المعمارية.

(١) يجب الانتباه إلى أن هذا المقال مكتوب منذ 22سنة، فقد ظهر قبل نشره في الكتاب المذكور في جريدة LA Quin-zanine Litteraire سنة 1969، ومعنى ذلك أن ما يقوله الكاتب يتوجه به إلى قراءة تلك الفترة.

(2) هذا التعريف للسيميولوجيا ناقص، يقول سوسير: «إننا نستطيع أن نتصور علما يدرس حياة العلامات في أحضان الحياة الاجتماعية، إنه سيمثل جزء من علم النفس الاجتماعي، ومن ثم يكون جزء من علم النفس العام، وسنسميه السيميولوجيا».

انظر: F. De Saussure, Cours de Luinguistique General. Payot 1983. P33.

(3) يميز البنيويون بين مفهوم النظام Systeme ومفهوم المجموعة Nomencla-ture، فالأول مغلق وذلك مثل التركيب والصرف، وأما الثاني فمفتوح وذلك مثل القاموس، فأنت تستطيع استعارة كلمة من لغة أخرى ولا تستطيع استعارة قاعدة صرفية أو تركيبية.

(4) انظر للاطلاع على مزيد من آراء جون لويس شيفر J. Luis Schefer، كتاب جوليا كريستيفا: اللغة ذلك المجهول Le Langage cet inconu، في الجزء الأخير الخاص بالسيميائيات، تحت عنوان السيميائيات التصويرية Semiotique Picture.

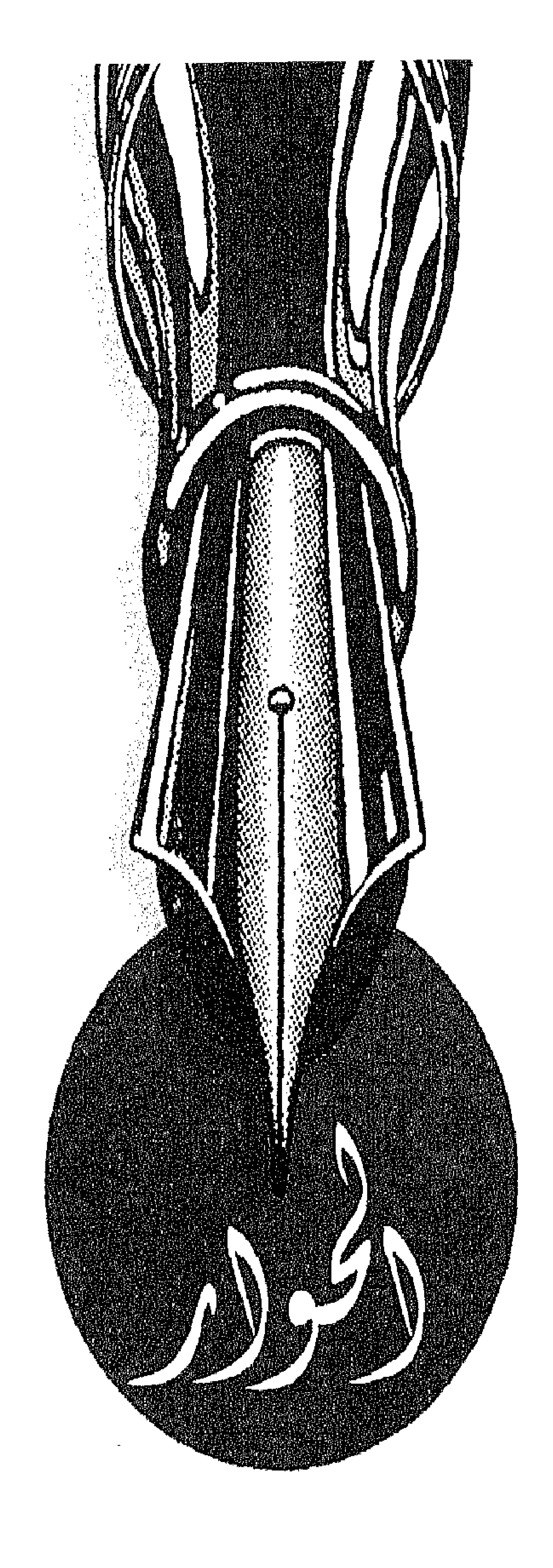
(5) يتحدث رولان بارت في كتابه النقد والحقيقة Critique et verite عن النقد الجامعي أي المحترف والنقد الجديد، وقد أثار هذا الأمر خصومات عنيفة بينه وبين ريمون بيكار Raymong Picard الذي كتب عن النقد الجديد الذي يبشر به بارت كتابا أسماه نقد جديد أم خدعة جديدة Critique nouvelle ou imposture nouvelle.

(6) جوليا كريستفا Julia Kristeva ناقدة اهتمت بالسيميائيات الأدبية، فكتبت كتابها سميوتيكا، ولها كتاب يحمل عنوان: اللغة ذلك المجهول Le langage cet inconu تظهر فيه اهتماما واسعا باللسانيات وهي في الوقت نفسه روائية اشتهرت روايتها: الساموراي، استفادت كثيرا من تجربة زوجها المفكر الفرنسي فيليب سولرز Phillippe Sollers وكذلك من أعمال المحلل النفسي جاك لاكان Jaques Lacan.

(7) يبدو أن استعمال التيولوجيا هنا إشارة إلى أنها تقوم عند الكاتب على قوانين وأحكام وقواعد.

(8) تتخذ المؤسسة أشكالا متنوعة، فهي مدرسة أو جامعة أو أخلاق أو محرمات أو علوم انسانية، لتعميق هذا المفهوم: ميشل فوكو Michel Faucaut خاصة كتابه: الكلمات والأشياء، اركيولوجيا العلوم الانسانية Les mots et les choses. Galimard. 1996.

(9) حذفنا من هذا النص ما ليس له علاقة مباشرة بموضوع التصوير والذي اعتبرناه من باب التفصيل.



■ مع الروائي د.عبد الرحمن منيف

علي الكردي



هاجسي «نصاً أكثر ألقاً» ولا أزعم أنني وصلت!

دمشق: علي الكردي

بقامته النحيلة، وسمرته الداكنة، التي تشي بعمق الصحراء وسحرها وغموضها، كان عبد الرحمن منيف بانتظارنا، حسب الموعد المحدّد في بيته، الكائن في ضاحية «المزة» بدمشق.

وبشيء من الحميمية الدافئة، قادنا إلى صالة فسيحة، ينم أثاثها عن ذوقٍ جمالي رهيف، وبينما راح يحشو غليونه، استأذنته إلقاء نظرةٍ على اللوحات التشكيلية، والمنحوتات الموزعة هنا وهناك، بشكل يعكس نظرةً جمالية تدرك علاقة الأشياء ببعضها.

كنت أود، أن أشبع فضولي في اكتشاف المكان الذي يعيش فيه هذا المبدع الكبير، قبل أن نبحر معه، ومن خلاله في رحابة عالمه الإنساني والفكري والإبداعي الفسيح.

ولأنني أعرف، أن عبدالرحمن منيف، مثل كل الكبار، مقتصد في الحديث عن ذاته، سألته مازحاً: هل نبدأ بالوجدانيات، فقال ضاحكاً: تفضل. قلت: **أود أن تصف لنا حالتك الداخلية، لحظة تلقيك نبأ فوزك بجائزة القاهرة للإبداع الروائي العربي، خاصة وأن الجائزة تأتي على هامش مؤتمر الرواية الذي أعاد - كما قلت - الاعتبار للرواية العربية؟**

بداية، المؤتمر لم يكن ردّ اعتبار، وإنما اعتراف بالرواية كجنس أدبي، ربما يكون، أكثر قدرةً في المرحلة الحالية على مخاطبة الناس والتعامل مع مشاكلهم الأساسية.

في السابق، كانت تصدر روايات هنا، أو هناك. أما الآن، فقد بلور المؤتمر وجهة نظر ملخصها: أن هذا الجنس، يجب أن يحظى باهتمام أوسع، حتى يكون له دور مميز، لأن الرواية هي أكثر وسائل التعبير قدرةً على التعامل مع المشاكل الكبرى، والتناقضات العميقة لعصرنا.

لكن، هذا لا يعني إلغاء أدوات التعبير الأخرى، بل يجب الحرص دائماً على بناء جسور بين وسائل التعبير المختلفة، ولعل الرواية قادرة على الاستفادة من كافة الإنجازات التي تحققت في حقول الإبداع الأخرى، ويمكن لها الانفتاح على: المسرح، السينما، الفن التشكيلي، القصة القصيرة... بمعنى أنها تستوعب الفنون الأخرى وتستطيع أن توظف تلك الصيغ التي تم إنجازها.

أتصوّر أن هذا المؤتمر كرّس بداية تقليد يمكن أن يفتح أفقاً جديداً، خاصةً وأنه جمع هذا الكم الكبير من الروائيين المشبعين بالتجارب والأساليب والأماكن الأخرى، وخلق مناخاً روائياً، نحن بحاجة له لانفتاح الرواية وتطويرها، من ناحية أخرى أتاح إمكانية التواصل وتبادل التجارب لاكتشاف احتمالات أخرى للتعامل الروائي.

يدلّل على ذلك العناوين التي طرحت: الرواية والعمل السياسي، الرواية والسيرة الذاتية، الرواية والصحراء، انجازات الرواية النسائية - إذا صحّ التعبير - هذه الموضوعات لها حضور وأهمية، وبالتالي يمكن أن تكون إطاراً يفتح احتمالات لتقدم أكبر في المستقبل.

من ناحية مشاعري الشخصية، لا شك، عندما تتكرّس الرواية بهذا الشكل... وبهذا الاهتمام... ومع هذا العدد الكبير من المبدعين يشعر الإنسان بالتفاؤل، لأن جهده - على الأقل - لم يذهب عبثاً.

السياسة... والخديعة!

قلنا له: في عودة إلى البدايات... تحدثت كثيراً، سواء من خلال نصك الروائي أو من خلال الحوارات والكتابات الصحفية عن: الخديعة والمرارة والندم من تجربة العمل السياسي، مما دفعك إلى القطيعة مع المؤسسة السياسية والبحث عن أداة أخرى للتعبير فكانت: الرواية، الآن وبعد أن حققت ما حققت روائياً، هل ترسّخت لديك القناعة أم ثمة وجوه أخرى للمسألة برأيك؟

صمت قليلاً، ثم قال: بالمناسبة أود أن تطرح هذه القضية بمجملها: نحن كجيل فتّحنا عيوننا على أول هزيمة للعرب في مواجهة إسرائيل في العام 1948، ثم تتابعت الهزائم التي أعطت مؤشرات عن فشل الصيغة السياسية القائمة، كونها دون مستوى التحديات، وطبيعي كلنا

انخرطنا بشكل أو بآخر في العمل السياسي، لكن، دائماً يبحث الإنسان عن مركز الثقل الذي يناسب موقعه وإمكانياته، إذا أراد أن يكون مؤثراً، ولعله من سوء الحظ، أو ربما من حُسْنه أنني وجدت نفسي ضمن صيغة سياسية، رغم تفاعلي معها، وانصرافي لكل متطلباتها تبين لي، أنها لا تكفي. من هنا، بدأ تطلعي نحو وسائل تعبير تعوّض لي هذا النقص فكانت: الرواية وسيلةً أو صيغة أعتبرها قادرة على التوصيل، وقادرة على طرح المشاكل بجرأة أكبر، هذا لا يعني أنني أُدين العمل السياسي وأعتبر الرواية بديلاً. الرواية لا يمكن أن تكون بديلاً عن أي شيء. مهمة الرواية الأساسية أن تزيد في الوعي العام، وتخلق حساسية إضافية لإدراك المشاكل والهموم وبالتالي المساهمة في عملية التغيير المطلوبة.

في السابق كان السياسي يستخدم الثقافي ضمن منطق العمل اليومي... وفي إطار شراكة غير متكافئة، لكن وبعد الخيبات السياسية تشكّل أيضاً وهم لدى المثقف، من أن بإمكانه أن يكون بديلاً للسياسي. هذه المسألة يجب الانتباه لها بصورة جيدة، حتى لا نقع في خيبات أكبر. المطلوب معادلة تعطي للعملين معاً نوعاً من التكامل من خلال نظرة نقدية للمثقف في مواجهة السياسي.

بهذا المعنى، حدثت خديعة في الماضي، نتيجة الفارق بين الرغبة والإمكانية، وبسبب فقدان التكامل بين الأدوات، الآن كيف يمكن أن نصل إلى معادلة جديدة، هذا تحدٍّ كبير، وسؤال مهم، نحتاج إلى فتح حوار موسّع حوله كي نقرأ المرحلة الماضية بكل أخطائها ونواقصها تمهيداً للوصول إلى صيغة جديدة، لكن أعتقد أن من الأفضل للسياسي، أن يعطي هامشاً من الحرية أوسع للمثقف، بمعنى أن يستوعب دوره وضرورته، حتى نصل إلى حلٍّ أفضل.

جماليات السرد

قلنا للروائي منيف: لو حاولنا الدخول إلى عالمك الروائي بعيداً عن السؤال حول: تقنيات النص وبنائيته وسردياته، الذي سنتركه للنقّاد يشتغلون عليه. كيف تحوّل النثر لديك، من مستوى خطاب السرد العادي، إلى مستوى السرد الروائي الفني الرفيع، بمعنى آخر نريد البوح عن معاناتك ومجاهدتك للانتقال بخطابك إلى مستوى لغة «ابداعية» متميّزة؟..

مباشرةً، قال: يصعب الإجابة على هذا السؤال بشكل وثوقي، لكن، أي مبدع مشغول دائماً بهاجس تقديم نص أكثر ألقاً. أنا لا أخفي أن الرواية هي الهاجس الأكبر بالنسبة لي الآن ولا أخفي أن كل رواية هي معاناة وتشكّل تحدّياً أصعب من سابقتها. أحاول أن أجتهد لأقدم نصاً أكثر تجاوباً مع القضايا التي تهم الناس، وتهمني كمبدع، لكنني لا أزعم اطلاقاً أنني وصلت.

لديّ دائماً، شعور بالقلق، ودائماً مشغول بالبحث عن صيغة أفضل، وكما ذكرت في الشهادة التي قدمتها أمام المؤتمر: الرواية الأولى بالنسبة لي كانت حدّاً بين مرحلة وأخرى لذلك اتسمت بحدّة لكأنها كانت تصفية حساب مع صيغة العمل السياسي ولفتح أفق على احتمالات جديدة. فيما بعد بات الهم الروائي هو الشغل الأهم، والحنين الأكبر بالنسبة لي، وبدأ البحث عن كيفية

التعامل مع اللغة والأساليب التي يمكن من خلالها، طرح قضايا إشكالية هو الهاجس الأهم فاقتحمت موضوع السجن السياسي، وموضوع النفط، وموضوع الهزيمة خاصة، مثلاً، في رواية «حين تركنا الجسر».

«نوبل» والعلاقة مع الآخر

قلنا للروائي الكبير: الكاتب الأمريكي «بيتر ثيرو» الذي ترجم خماسيتك إلى الإنكليزية، توقع لكَ أن تكون أول عربي يفوز بجائزة «نوبل» أي قبل نجيب محفوظ، وإذا أضفنا رأي «غراهام غرين» الذي يقول عن الخماسية: «هذه الرواية الممتازة تفتح في المخيّلة مسارب غريبة جديدة»، فهذا يعني أن هناك صدىً خاصاً لأعمالك لدى المتلقي الآخر(الغربي)، فهل تتابع هذا التلقّي خصوصاً وأن معظم أعمالك ترجم إلى عدة لغات عالمية؟

ثق تماماً أن آخر ما أفكر فيه هو: الترجمة، فأنا عندما أكتب أي نص، لا أضع في ذهني سوى القارىء العربي، وحين تصل رسالتي إلى شعبي، إلى ناسي، أعتبر أن حقي قد وصلني، أما إذا تُرجمت الرواية، ووصلت إلى الآخر فهذا يعني خيراً على خير، من هذه الناحية، أعتبر أن الكتابة، والتفكير بالجائزة، بنفس الوقت فيه خطر على الكتابة، ويمكن أن يحرفها عن اتجاهها الصحيح، كما هو حاصل أحياناً عندما يُلوّح بجائزة نوبل إلى فلان أو فلان من الأسماء.

أنا أستغرب أن تراهن ثقافة من الثقافات، أو تضع كل آمالها واحتمالاتها على موضوع جائزة نوبل، في بعض الأحيان، من يتلقّاها لاعتبارات جغرافية، أو لتكريم لغة ما لاعتبارات سياسية، وغالباً ما تأتي هذه المسألة بشكل فج.

تقنية الحكايات... «ألف ليلة وليلة»

سألنا الروائي الكبير: عندما استخدمت تقنية الحكايات «ألف ليلة وليلة» في مدن الملح هل كنت تتصور أنك ستكتب خماسية أم أن الأمر تطوّر من خلال الخوض في غمار الكتابة ومناخاتها التي ولّدت مثل هذا الشكل؟

رفع منيف يده التي يمسك بها غليونه قائلاً: حتى لا أخدع أحداً، لا أزعم ذلك. كنت أتصّور، أن هذه الرواية ستكون طويلة نسبياً، أما أن تصل إلى خمسة أجزاء، فلا. لكن المسألة مثل كرة الثلج تكبر تدريجياً، فالشخصية تولّد شخصية، والحالة تولّد حالة.

مسألة التوليد المستمر هي من مزايا «ألف لية وليلة» والقص العربي يعتمد على هذه الحالة الدورانية، فلِمَ لا نستفيد من هذه الذخيرة وندخلها في نسيج الرواية العربية المعاصرة. إذا كانت الرواية الأوروبية قد استفادت من ألف ليلة وليلة، فمن باب أولى، أن نستفيد نحن أصحابها منها. لم تكن كافة التفاصيل واضحةً في ذهني منذ البداية، لكن من خلال الاستخدام المتزايد لأكثر من اسلوب، اخذت الرواية هذا الشكل.

منيف كقارىء

عبدالرحمن منيف القارىء، لا الروائي... عند أي من الكتّاب أو الروائيين العرب يتوقّف متوهجاً؟!

صمت قليلاً، ثم قال: من خلال

صداقتي بالمرحوم جبرا إبراهيم جبرا توصلّنا إلى رأي ملخّصه: أن من الضروري تكوين جو روائي، يسمح للأشياء بأن تنمو على طبيعتها ضمن مساحة كبيرة ومتفتحة، لذلك يحسن ألاّ يقول واحدنا رأيه بالآخرين وكأنه ناقد، بمعنى أن يعطي شهادات، أو علامات. أنا أعتز بصداقات تربطني مع عدد كبير من الروائيين. أقرأ أعمالهم، وأتمتّع بها. لكن لا أحب أن أعطي رأياً، لأن هناك نقاداً، لديهم وسائل للقياس والتقييم، وهم أقدر على إعطاء جواب في هذا المجال.

المرأة ـ حاضرة في أعمالي

عن حضور المرأة كشخصية روائية في أعمال منيف، قلنا له إن حضورها يشبه حضور الغياب، أي لم يبرز كحضور مواز لحضور الرجل، وفيما إذا كان موافقاً على هذا التعليل.

قال: لا، غير موافق، صحيح أن حضور الرجل في الحياة، وخاصة خارج البيت. في الحياة العامة أوضح وأوسع، لكن المرأة أيضا لعبت دوراً مهماً، في عدد من الروايات التي كتبتها، الأهمية لا تقاس بعدد الصفحات، ولا تقاس بالمساحة وإنما تُقاس بالأهمية والتأثير، فأنا مثلاً، أعتبر أن البطل الحقيقي في «شرق المتوسط» هو الأم والأخت أكثر من «رجب اسماعيل» الذي ملأ الدنيا وشغل الناس.

في «مدن الملح» كان هناك عدة شخصيات نسائية مهمة، شخصية زوجة متعب الهذّال نفسه، المرأة الشامية «أم حسني» التي كانت تأتي بالسلع الصغيرة، تبيعها لتعيل ابنها، وأيضاً شخصية أخت السلطان التي لعبت دوراً مهماً، وإن كان من خلف الستار.

المشكلة أن النظرة للموضوع، ترتبط بمدى الصخب، أو الإثارة التي يمكن أن تشكّله شخصية المرأة في العمل الروائي وبالتالي هذا يستتبع في كثير من الأحيان أن تُوظّف كديكور، أو كعنصر تشويق لالتقاط القارىء وشدّة إلى العمل الروائي، أنا لست من هذا النوع، وأحب أن تحتل الشخصية الموقع الذي تستحقه ضمن سياق العمل الروائي.

الباهي... مرآة جيلنا

في نص «الباهي» تغلّب منيف... الروائي على التسجيلي، أو المؤرخ رغم أن الموضوع، يرصد السيرة الذاتية لهذه الشخصية الفذة من خلال مناخات جيل بكامله. أي أنكَ ابتعدت عن دقة الوثيقة، لصالح خيال الروائي لماذا؟

قال منيف: أولاً هذا الكتاب كان يهدف إلى قراءة مرحلة، وجيل من خلال شخص، وهذا الشخص كان بمثابة مرآة شاهدنا أنفسنا، وجيلنا من خلالها. طبيعي العمل التوثيقي يحتاج إلى وسائل أخرى، لكن هذا النوع من الكتابة، فيه ـ إن صحّ التعبير ـ نمط جديد لقراءة الشخصية، وأنا أشعر أننا بحاجة إلى نمطين من الكتابة: الكتابة عن المدن والأماكن والكتابة عن الأشخاص. هذه الموضوعات مازالت غير مألوفة أو غير دارجة. عندما كتبت «ذاكرة.. المدن» كان لدّي الرغبة لقول الكثير من الأشياء التي تُسجّل من خلال عيون الناس، وحياتهم وأشعر بأسى لأننا بعد سنوات، ربما ليست كثيرة، سنجد الكثير من المواقع والحيوات التي عاشها أشخاص مهمون قد ضاعت، لذلك أشعر بضرورة تسجيل

الوقائع لكي نعيد اكتشافها وتوليفها ضمن ذاكرة حية ومستمرة، بمعنى آخر، كيف يمكن أن نرسم «بورتريه» آخر من خلال مجموعة من الوقائع والمسارات، بحيث نكرّس تقليداً مفيداً في كتابتنا الفكرية والأدبية.

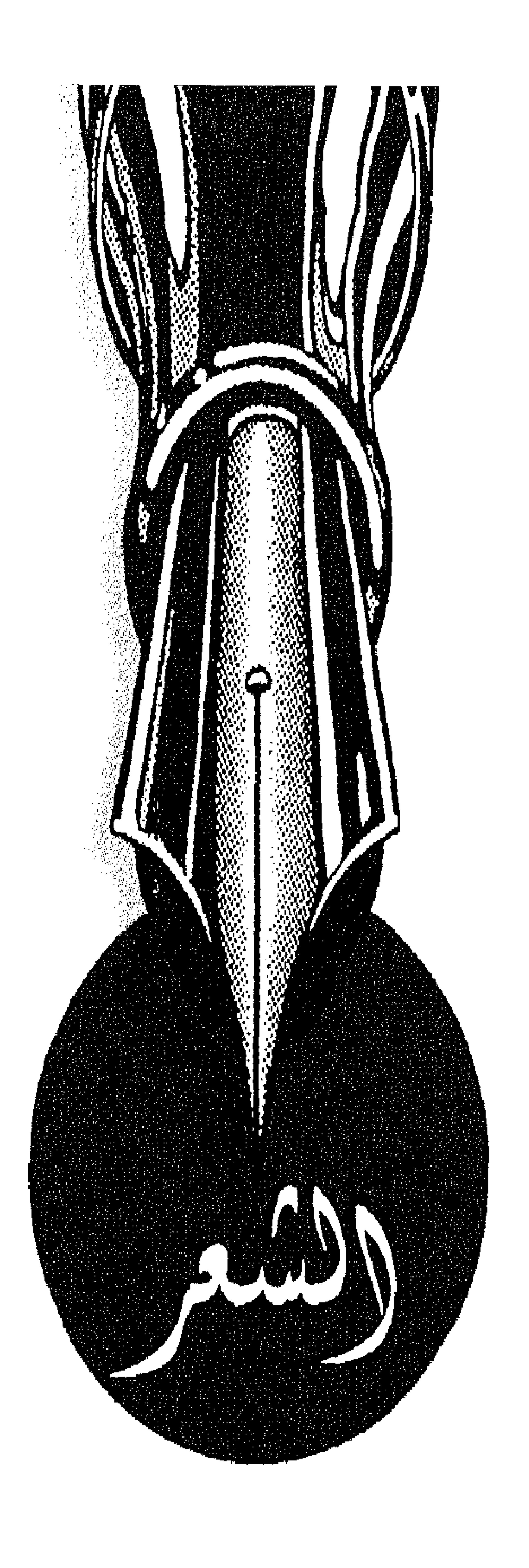
الرواية... والفن التشكيلي

في كتابك عن «مروان قصاب باشي» محاولة أخرى لرسم علاقة بين الكلمة والصورة، أو مقاربة بين الرواية والفن التشكيلي. فهل المسألة، مغامرة تجريبية أخرى؟

أتصور، أن من جملة النواقص التي نعاني منها، في الوقت الحاضر، هو غياب الصلة، بين أدوات التعبير المختلفة. كل جنس أدبي أو فني نراه ينمو بمعزل عن الآخر، وبالتالي تنمو معه استطالات أو تكوين، بحاجة إلى صقل، هذه أحد الأسباب التي دفعتني للكتابة عن مروان «رحلة الفن والحياة».

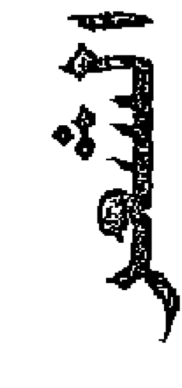
في أماكن أخرى من العالم نشعر أن الروائي له صلة بالفن التشكيلي وله قراءته لهذا الفن، كذلك السينمائي مملوء بالرواية، ويتمثّلها بأشكال متعدّدة قبل أن يقدم على إخرجها سينمائياً... عندنا، نرى وجود عزلات أو جزر مستقلة عن بعضها، ولا يوجد مواصلات فيما بينها.

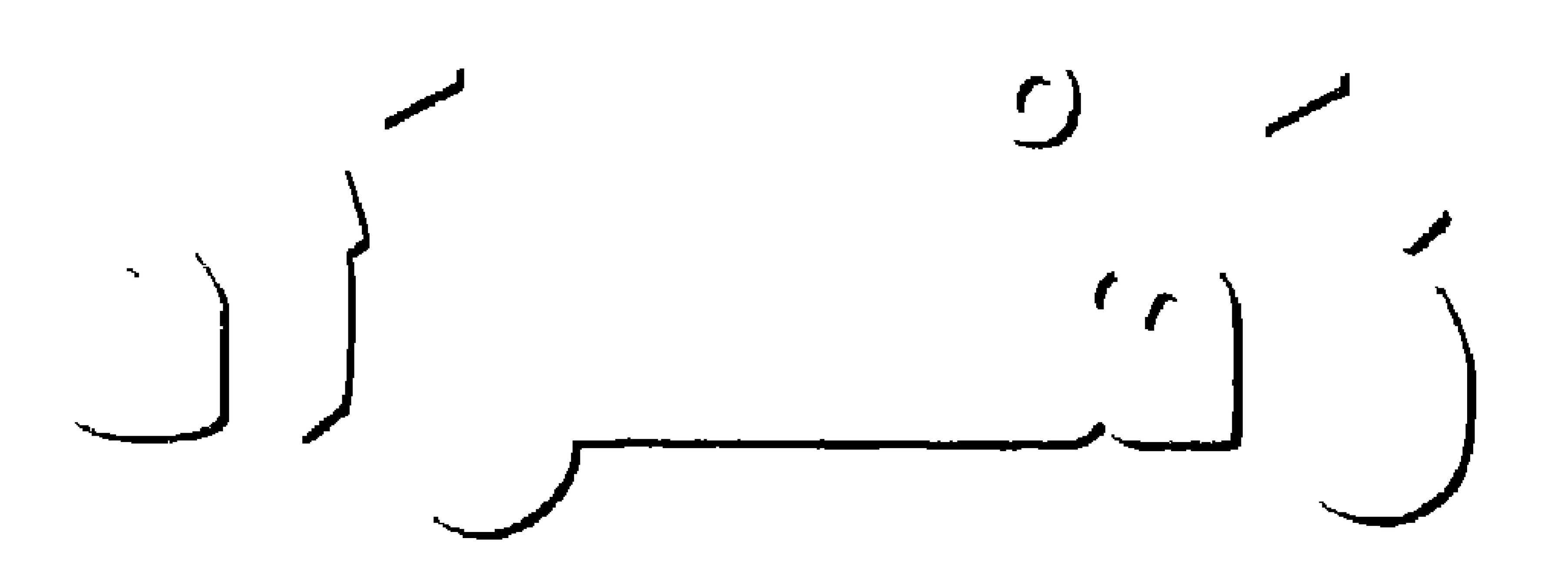
لذلك هناك فقر في كل الحقول ولا يوجد تفاعل، ولا، استفادة بشكل يخلق «بانوراما» للحياة الثقافية والفنيةً أكثر غنىً وأكثر تأثيراً في حياتنا. هذا الأمر إذا لم نعالجه، ستبقى أنماط التعبير عندنا جزراً معزولة، متباعدة عن بعضها.



■ **قصائد من الشاعر الأرمني زهراد** ترجمة: لوسي قصابيان.

غسان كجو





ترجمة واعداد: لوسي قصّابيان ـ غسّان كَجُّو

مهداة إلى الشاعر سعيد رَجّو

بطاقة الشاعر زهراد

اسمه الحقيقي زاريه سيمون يلدزجيان. ولد في اسطنبول، في العاشر من أيار لعام 1924.

ـ درس في مسقط رأسه وانتسب إلى الجامعة وتقلب في عدة كليات منها الطب. مارس مختلف أنواع المهن والحرف دون أن يستقر على واحدة منها. في عام 1943 نشر أول قصيدة شعرية له في الصفحة الأدبية لصحيفة جاماناك (الوقت) الصادرة في اسطنبول. ومنذ ذلك العام راح ينشر قصائده في عدد من الصحف والمجلات الأدبية والدوريات الصادرة في اسطنبول. وفي عدد من بلدان المهجر وفي أرمينيا.

ـ تُرجمت أشعاره إلى تسع عشرة لغة منها: (الفرنسية ـ الإنكليزية ـ الروسية ـ الألمانية ـ الإسبانية ـ الإيطالية ـ اليونانية ـ البولونية ـ الأوكرانية ـ الفلمنكية ـ التركية ـ الفارسية ـ الهندو ـ الأوردو ـ العربية).

ـ شارك في عدد كبير من مهرجانات

الشعر العالمية، والمؤتمرات الأدبية العالمية.
نال جوائز عديدة في الشعر منها:

- جائزة أكاديمية ليوناردو دافنتشي التقديرية للآداب والفنون في روما.
- جائزة الدولة التقديرية للآداب في الفلبين.
- جائزة مسروب ماشدوتس للآداب من جامعة لافيرن في كاليفورنيا عام 1989.
- جائزة آليك مانوكيان للآداب في أميركا.
- وسام الشرف من الدرجة الأولى، من كاثوليكوس الأرمن الرئيس الروحي الأعلى للكنيسة الرسولية الأرمنية عام 1991.
- صدرت أشعاره المترجمة إلى التركية في ديوان بعنوان «ياغ داملاسي» (قطرة سمن) عام 1993 باسطنبول. منشورات دار الروائع التركية، ترجمة الشاعر التركي جان يوجلي. وقد ضمّت الترجمة التركية رسومات رسام الكاريكاتير وانيس شاغكالي.
- لُحِّنَت قصائده في أكثر من بلد (تركيا - قبرص - أرمينيا - فرنسا).
- أدرجَ اسمه في دائرة المعارف الأرمنية كأحد الشعراء والمفكرين الأرمن المعاصرين في الشرق.
- أدرِجَ اسمه في Who's Who in Poetry دليل الشعر العالمي المعاصر الذي يصدر في إنكلترا حتى اليوم.
- يعتبره دارسو الأدب التركي واحدا من أهم أعمدة الشعر المعاصر في تركيا رغم كونه واحدا من أهم الشعراء الأرمن المهجريين الذين يكتبون بالأرمنية.

أعماله:

1960 - المدينة الكبيرة.
1968 - حدود ملونة.
1968 - قصائد كيكو (بالإنكليزية).
1971 - سماء خيِّرَة.
1974 - قصائد مختارة - بالإنكليزية.
1976 - أرضٌ خضراء.
1989 - ربيعان بحجرٍ واحد.
1994 - غربال الماء.
1994 - نقعد مائلين ونتكلّم ككيكو.

مدخل إلى عالم الشاعر

يعتبر زهراد واحدا من الشعراء المهمّين في الشعر العالمي المعاصر. وهو في كل أعماله يحرص على القيم الانسانية الحية والتفاؤل المعرفي، باحثا بدأب عن المضامين والمفاهيم الانسانية التي تجمع البشر وتوحّد قدراتهم التي يكثفها الشاعر في قدرته على استشراف المستقبل.

تنعتق قصائد زهراد في إطار معطيات جغرافية محددة، لتقف أمام الأغوار الكونية مؤكدة أن الانسان هو معيار كل القيم وهو المرجعية الأولى التي تنتفي قيم الكائنات بانتفائها. لقد ترك الفنان المناضل ناجي العلي «حنظلة» ورحل غاضبا، لينبت في مكانٍ آخر في العالم وفي عالمٍ آخر من الابداع شعر زهراد: هم هامشيونَ بمعيار «النظام العالمي الجديد» وهم في أدنى قيم السلم الاجتماعي لنظام اللاعدالة الانسانية ومدينة الترسانة العسكرية والخرسانة المسلّحة. بينما هم في الحقيقة يجسّدون أنبل القيم الانسانية التي لم تنقرض بعد، لأنها قيمٌ ترتبط «بالشرط البشري» ولأنها أصيلة أصالة فكرة وجود الإنسان ذاته. كما في شخصيتي «كيكو» و«نوريك» اللتين ابتدعهما بحساسية عالية.

تشي قصائد زهراد برفضه القوالب الشعرية التقليدية، فهو ينفض عن أشطرها علامات الترقيم والتنقيط دون أن يفقد شعره الايقاع ودون أن يدب فيه

الغموض أو ينحو نحو الالتباس الذي قد ينشأ عن ذلك في ذهن القارىء.. وهو يدرجُ مشاعر ومعاني إنسانية كبيرة في أكثر الأشياء بساطة وألفة، وفي كل ما يشكل ساحة المألوف، عبر ربط تفاصيل الحياة اليومية بلُحمة معطيات الأفكار الفلسفية الكبرى.

إن الشكل الذي تتضح به لغة قصائده هو الحالة التي تُبَلْوِرُ فيها مفرداته المألوفة والواضحة أعلى درجات الاحتجاج ضد الظلم الانساني بنغم هادىء، بعيدا عن الخطابة المنبرية. زهراد شاعر يمتلك أدواته الشعرية الفريدة الخاصة به التي تُغنى الأدب الأرمني الحديث بألوان جديدة في فنون التعبير، حين يقف أمام لانهائية كونية متأملا سعيه إلى أزلية الزمن.

سيرة ذاتية

-أ-

في نواحي نِشانطاش في بيت الحاج ليون

في العاشر من أيار لعام 1924

جئت إلى العالم يومَ سبت

-كان الوقت صباحاً-

وعلى الأرجح عرفتُ

أية حياة تنتظرني

رفضتُ العيشَ -كتمتُ نَفَسي-

خالتي الكبرى فرجينيا كانت هناك-

فغطَّستني مرة بماء بارد ومرة بماء ساخن

-(ما إن وُلدتُ حتى عرفت الساخن والبارد)-

بعد سنتين-ثلاث مات أبي بالسلّ

-ب-

لم نستطع أن نتبادل التحية

لم نستطع أن نتحدّث كلمتين معا

أبي وأنا

لا أنا عرفتُ أيَّ رجل كان

ولا هو عرفَ أيَّ امرىءٍ أصبحتُ أنا

أنا الآن أكبر منه سناً

أحياناً أتذكرُه

-بحنان-

كما لو كنتُ أخاه الكبير

-جـ-

خلَّفَ لي بُنْيَة ناحلة

كميراث

وخوفاً

من أن أموتَ ذات يومٍ

من السِّل

لم أمُتْ-

إنما تأخرتُ

-د-

في المدرسة كنتُ أكنَّى بالثعلب

وكنتُ أعرف الثعلبَ في الكتاب فقط

وكنتُ أعرفُ أنَّه ماكرٌ

وأنه يسرق جبناً من منقارِ الغراب

أو أنه -محضُ فروة-

تَلتفُّ على عنق أكابرِ السيدات

في المدرسة كنتُ أكنَّى بالثعلب

في حين أنيِّ -حينذاك-

لم أكُنْ بَعدُ سارقَ جبنٍ

ولا حالما بامرأة.

فاتحة النشيد

سَيَهلُ ربيعٌ فريدٌ هديّة

وأغنيةٌ لاحظَّ لها،

لا يعرفها أحدٌ غيري

ستضيعُ في الفضاء

سوف تنظرين إلى الأشجار التي ستزهر

أزهاراً وردية ذات يوم

وسوف تأسفين على أنَّ السنين مرَّتْ

في بيت بلا حديقة
سيظلّ البحرُ بعيداً
وسيرسبُ ملحُ الحنينِ في عينيكِ
لن تنظري إليّ
وسيَفزَعُ عصفوران مجهولانِ
من وقْعِ أقدامنا.

بدلاً من المقدمة

كُلُّ ما أكتبه هنا الآن
كلُّ ما كنتُ قد كتبته ذات مرة
وكلُّ مازلتُ أستطيع أن أكتبهُ
هو واحدٌ في الحقيقة - واحدٌ لا يتجزّأ
الحياةُ التي هي لي وبعض الشيء لكم -
لكم - لأننا نعيش اليوم ذاته
وجميعنا - ذاتها - لا نختلف بشيء.

زَبَدٌ

حتما سيقالُ ذات يوم
إنَّ ما حفظناهُ من علْمٍ
خطأ من الأساس -
زَيفٌ هو من طَرف إلى طَرَفِ
حتماً سيقالُ ذاتَ يَوم
إنَّ ما كَتبناه من قصائدَ
ليسَ غير زَبَدْ

الأضحية

كانوا أربعة خراف -
في البدء ذبحوا الأوّل
حينما كانوا يذبحون الثاني
حاول الثالث الهروب
بالكَاد سارَ عشرة أمتارٍ
اعتقلوه
أنا من لحم ذلك الثالث أكلتُ
كان له طعمُ الحياة.

لم تكن أغنية

على شطِّ البحر
تحت حصاة
سرطانٌ
خاطيءُ المشْية
خاطيءُ التَفكير
كانَ يُغني
كلَّ هذه السنين
ذاتَ يوم انتبه
إلى أنه في الواقع
لم يكن يُغنيّ
وأنَّ ما غناهُ لم يكن غناء
وأنْ
لا الآخر
ولا هو ذاته،
لا أحدَ كان يُغنّي
حينذاك
على شطِّ البحرِ
تحت حصاة
لأول مرّة
مشى مستقيماً
ومات السَرطان.

اختباء

أنت فتحت الباب
قلتَ إنّك لسَت في البيت
لم تَكن عيناكَ موجودتين
وأنا عَجبتُ لماذا ثمة ضبابْ
يوماً بعد يومِ خفَّ شَعرُكِ
ابتسامتك استحالتْ نداء معتما - متى؟
كان الوقتُ متأخرا - لم أقلْ لكِ إنني لم أجدْك
انحنيتُ على الأرضِ
وجمعتُ أسئلتي المتَساقطة
أنتِ فتحتِ الباب

فتحتِ فلم تجديني.

هدية رأس السنة

إيّاك أن تُطفــئي نور نافــذتك عند انتصاف الليل
علني أنظر بحنين إلى ظلّك المرتمي على الستارة
وأترك هديّتك التي قطفتها من شموس الصيف
عند عتبتك وأتوارى في فَيضِ النور
إيّاك أن تطفــئي نور أحــلامي عند انتصاف الليل.

أرضٌ

كيكو من الأرض أكَلْ
منَ الأرضِ شَرِبْ
فامتلأ كيكو
وحلا ومُستنْقَعا
بيدَ أنه من جبلة نبيلة
أحالَ الوحلَ أرضًا شفافةً
وبَذَر القمحَ كي تأكلوا خبزاً
وحينما شَبعتُم
زرع زهوراً كي تحلموا
أكلتُمُ الخبزَ - وحلَمَ كيكو.

مدن

1 - المدينة الكبيرة

كلُّ شيء كبيرٌ في المدينة الكبيرة
المتعة كبيرة
الألم كبير
مثل الشوارع والأبنية
وأولئك الذين هم أناسٌ صغار
لن يهدأوا أبدا في المدينة الكَبيرة

2 - شيراز

ذات يومٍ حينما تَصمت كلُّ الأحجار إلى الأبد
- وتتبخر في الهواء -
وكي لا يظلَّ العالَم
بلا غناء
وُجِدَتْ أحجارُ شيراز
متهيأة للغناء

3 - القدس

ما قليلٌ هو الآن، كثيرا كان فيما قبلُ
بهذا القدِّ كانت الحجارة القديمة - وهي بهذا القدّ
- وستبقى بهذا القدّ -
في حين أن أحجارا جديدة
جديدة... جديدة
يوما بعد يوم
تزداد - تأتي
لتبتلعَ القديمة
ما كثيراً كان قبلُ، قليلٌ هو الآن.

4 - القاهرة

الحَجرُ الذي كان حجرا يبقى حجرا دائما
وكذا الهرم هرَما - التمثال تمثالا
التحوُّل ليس شرطاً
هكذا يقول أبو الهول دون أن يتردَّد

5 - الأقصر

حينما تعود
لا تعرف كم رمسيسا تترك
خلفكَ
متحجِّراً -
- مُتعَبا
من النظر إلى الرمال
على مدى قرون.

6 ـ إتشنمياتسين

الحَجَرُ ليس ماء
ليس يسيل كما النهر
الحَجرُ ليس هواء
ليس يعبقُ كما البخور
ليس شمساً
ليس يضيء كقنديلنا
الحَجَرُ ليس ماءً ولا هواءً ولا شمساً
إن لم يكُنْ صليباً من حَجَرْ.

7 ـ نيويورك

حينما لم تكن كذلك ـ
لم تكن الحجارة شاهقة إلى هذا الحدّ
حتى تبلغَ السماء ـ
والإنسانُ الذي عمَّر تلك الحجارة
لم يكن صغيرا إلى هذا الحدّ ـ
وفي المحصلّة ما تزال الحياة تتقافز
هكذا ـ من حَجَرٍ إلى حَجَرْ ـ
بينما تحت الحَجَرِ
توجد حياةٌ مسحوقة.

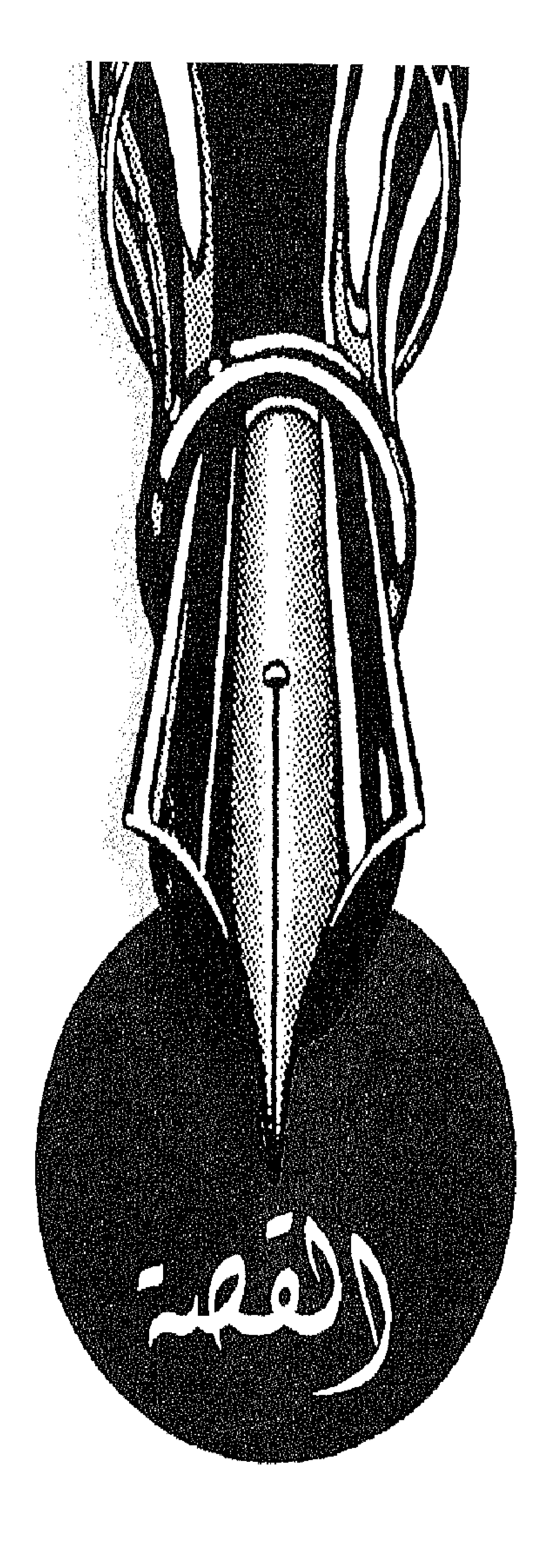
8 ـ موسكو

لكلٍّ امرئٍ حَجَرُهُ ـ
ـ هذا الحَجَرُ
في إحدى يديه قمرٌ صناعي ـ والاتحاد
في اليد الأخرى
جالسٌ في الساحة
يصنع بالالايكا (١)

حدود

في يده طبشورة،
هو يرسم خطوطا حولنا
بمثابة حدود.
أما أنا فبإسفنجة شاعرٍ كبيرةٍ
أمسح الخطوط كلَّها نهائياً.

(١) ـ آلة موسيقية (ربابة روسية)



■ آخر المساءات — منى الشافعي

■ متع صغيرة — ممدوح عزام

■ حكايات الصغيرة المدهشة — محسن خضر

■ مكابدات رجل فقد ريشه — أحمد عمر



آخر المساءات

منى الشافعي ـ الكويت

أزعجني صراخها المتواصل أكثر مما أيقظني من كوابيس ما بعد منتصف الليل، أسرعت إلى غرفتها الملاصقة لغرفتي والنعاس يسبقني ... صرخت بي وهي تنتفض وتنظر إلى عجزها المزمن:

ـ اسرعي جمالات ... بدر يتأوه

مشيرة إلى مدخل الحمام الذي يرتمي بآخر الغرفة الكبيرة الواسعة. طار النعاس من عيني، اعتدلت قامتي، أسرعت الخطى، دلفت، انحنيت على ضعفه، كان يفترش رخام الأرضية البارد، يلهث بأنفاس متقطعة، لسانه يتدلى من فمه كالمسعور، يداه ترتعشان كسعفة أفزعتها الريح، أسنانه الصفراء تصطك بقوة، عيناه شبه جاحظتين، تدوران بحركة مخيفة مفزعة، أحد الأدراج ساقطا قربه وقد تناثرت كل محتوياته. استدارت عيناه نحوي بعناء، تتوسلاني، بحركة خفيفة اتجهت يدي صوب أحد الأدراج الذي أعرفه جيدا، فتحته بسرعة، أخرجت أنبوبة الأكسجين الصغيرة ذات الكمام المتدلي، نظرت إلى عجزه، بدت على شفتيه المزرقتين ابتسامة مريحة، عندما هممت بوضع الكمام على أنفه وفمه ... فجأة! تصلبت يدي، أفزعتني، عدت خطوة للوراء، استندت على حائط البورسلان الجميل، أرخيت بثقل رأسي على برودته التي تسربت كالخدر في داخلي، أثلجت فوراني، خففت اندفاعي، سيطرت على عقلي، فأيقظ تفكيري، عدت أتأمله، ماتزال نظراته ملحة متوسلة ترقب

حركتي، أطبقت يداي على الأنبوبة بقسوة، نظراته تلهث لتطالها من بين يدي القويتين، أدنو منه، يصرخ الماضي، أتمرد، أرتد للوراء خطوتين. صغيرة وجميلة، خجولة، «بنت ناس» عندما جثم على جسدي البريء الطري ذات ليلة خرساء، نظراتي تتوسله، يزداد ضعفه على براءتي، عيناي تستعطف قوته، تزكمني رائحة الخمر في فمه، نفوري يسترحمه، تستمر محاولاته الدنيئة، صراخي يشق سكون اللحظة، يقسو ويقسو، تصطدم يدي بكأس الماء قربي، يسقط، تتطاير شظاياه، يندلق الماء. يقوم، يلهث كالمسعور، يتصبب العرق من جبينه، ليغتال كل جسده، تنتشر الرائحة النتنة في المكان. ارتعبت من تلك الذكرى البعيدة، طردتها، أسرعت الأنبوبة نحوه، العرق يتصبب من جبينه، ليغطي كل جسده المرتعش، يزداد لهاثه، يتوسلني بصوت متخدر، شبه منطفئ، أدنو، ألتقط الكمامة، يشهق الصمت في داخلي، أتردد، أنسحب نحو الجدار، تلسعني برودته ... كنت وحيدة، غريبة، بريئة، تلك الليلة الباكية، عشت بعدها بنفس مكلومة، وقلب صغير متصدع، ومرارة لاذعة تملأ حلقي فتوقف الشكوى في داخلي وتيبس الكلمات على شفتي، كنت كل ليلة، يد تستر انتفاخ بطني، والأخرى تمتد إليه تتوسله تترجاه.

ذات مساء مشرف على الانطفاء، فجأة!... امتدت يداه القاسيتان نحوي كالكابوس تضغطان بقوة على لحم بطني المنتفخ، أصرخ، تتعزز أصابعه اللئيمة في جسدي البض، أتلوى، يزداد ضغطه، أتوجع، يقسو، يتمزق لحمي، يندلق الدم، يغطي بياض سريري.

★ ★ ★

ماتزال الذكريات تحتشد في داخلي، تهيج نفسي متوجعة متألمة، ترتجف الأنبوبة بين يدي، ماتزال عيناه تحدقان في ذهولي، تتوسلان صمتي، أنحني عليه، لسانه متيبس بالكاد ترتعش اللهثة من مسامه.

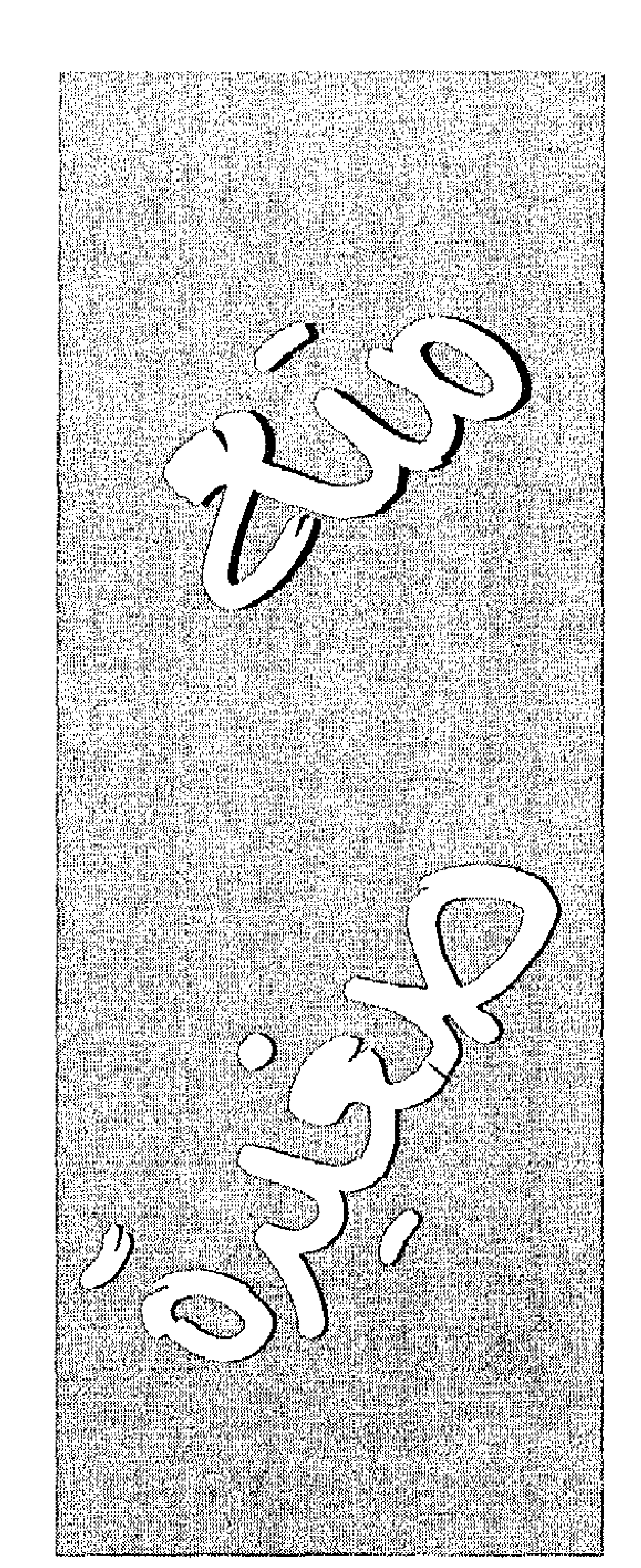
تعود لتلهب ذكرى صدئه في خاطري، تأملت قليلا من الزمن الراكض، لأكثر من خمس سنوات، ويدي تعتني بزوجته العاجزة المريضة طوال النهارات القائظة والباردة، لأرتمي في سجن الليالي، أنثى ملء السرير، أنتظر بقهر، جسده الضخم كي يفترس باقي فتنتي المغتصبة مرة وألف مرة، ليتركني كل ليلة وقد ركب الاثم والعفن جسدي، تسترني ظلمة الليل، لتنهمر دمعة مرتدة، فأفترش قهري وأتوسد وحدتي، أغفو على وجه أمي المبلل بدموع الرضا ودعوات أبي العاجز الكبير، وضحكات أخوتي الصغار، ومبلغ المال الذي ينهمر، يسعدهم ويطفئ فقرهم ويكف عوزهم آخر كل شهر قمري، وغربتي التي طالت وامتدت لتغتال مساحة الحلم في داخلي، وتقتل بهجة الصبا في أنوثتي.

★ ★ ★

يعاود صوتها المريض صراخه:

- جمالات، الأنبوبة في الدرج الأيمن يا ابنتي.

أرتبك، تلفني حيرتي، ألتفت نحوه بقوة، تنبهني شهقة حادة ... كان وجهه يتدلى أمامي بزرقة حزينة مخيفة، طفحت لتغطي عري جسده... فجأة! ... تجمد عيناه على فرحتي ... أحس بدبيب يصعد إلى عروقي، يلدغني، تفر الأنبوبة من بين يدي المرتعشتين تسقط على رخام الأرضية ... تتفجر...



ممدوح عزام

لأنها لا تعرف هذا الرجل، ولا تذكر أنها رأت وجهه من قبل، لا في العمل، ولا في الحي، ولا في المناسبات العامة، أصابها جزع كاد يشلها! لا يمكن أن يكون أحد زملائها في سنوات الدراسة، فهي لا تنسى الوجوه أبداً. كما يستحيل وأن يكون واحداً من موظفي المكتب الذي يعمل فيه زوجها. ومع ذلك فقد اقترب حتى صار بجانبها، لا تفصله عنها إلا المسافة البسيطة التي يتركها بينهما ـ عادة ـ اثنان مقربان في حضور الناس. ثم بادر بسؤال البائع عن ثمن الفستان الذي كانت تتفحصه، ودفع المبلغ كاملا، وحملها الكيس البلاستيكي الأبيض. والتفت نحوها، وقال بصوت رجولي ناعم «مبروك»!».

غيرأن الحركة التالية التي نفذها كانت أكثر إبهاراً، فقد قبض على ذراعها، ودفعها دفعة خفيفة، ولكن حاسمة (دفعة زوج، أو أخ أو صديق) جعلتها تنساق بلا إرادة، دون مقاومة، فيما غابت الأشياء من أمام عينيها، وصم سمعها، وصمتت كالجدار، ولم تفق إلا حين صدمتها شمس الشارع، وأبواق السيارات، ولغط المارة.

فهل يعرفها هو؟ ربما، لأن الطمأنينة والثقة والبراعة التي تصرف بها تؤكد ذلك، وقد غامرها شك الآن بأنها رأته في أكثر من مكان، نعم!، لقد كان يلاحقها قطعا. وهذا عادي، أما أن يتقدم ويشتري الفستان؟ فهذا غريب! كلما تفحصت ثوبا جديدا سيأتي رجل ويشتريه لها؟ ألا يعلم أنها لا تريد شراءه؟

وهي لا تفعل شيئا سوى أن تعيش متعتها الطيبة الصغيرة التي اعتادت أن تقوم بها من يوم لآخر، من وقت لوقت. متعة حصاد الهواء، كما كانت تقول، حيث تتجول في الأسواق، تتفرج على الثياب، والألوان، وآخر المبتكرات، بخطى بطيئة، مشدودة لغاية أخيرة وقاطعة، جعلتها عيونا

تنظر وترى. لأن المتع الأخرى غدت صعبة، ومستحيلة أيضا بالنسبة لموظفة بسيطة مثلها في مواجهة غلاء كالثور، يجتر آمالها بلا توقف، وزمن كالكلب المسعور الملطخ بالوحل.

فهل يضن عليها حضرته بهذه اللحظات الصغيرة؟ وهي لم تطلب شيئا وهل يفعل رجال آخرون مثل ذلك مع رفيقاتها؟ يشترون فستاناً بهياً جميلاً غالياً كهذا؟! لاشك أن من يفعل ذلك سيكون حالماً، أو مجنوناً، أو رسولاً. فماذا تفعل الآن؟ ماذا تقول؟!

أتقول: «شكراً!» وسوف يعني ذلك فوراً، أنها قبلت الهدية أتقول: «شكراً لا أريد» ولن يكون إلا تنويعاً بسيطاً على المعنى، أتقول: «آسفة» على أي شيء؟! ربما سألها، وسوف تجد نفسها متطايرة كالخرق، لأنها تأسف على كل شيء. فهل تسأل: «من أنت؟» ياللغباء! فهذا معناه «ماذا تريد مني؟» وهي لا ترغب، الآن، في أن تتعرض لذلك البوح الرجالي المتوقع الذي يكمن وراء مبادرته. لن تتباله بالطبع، فهي تعرف ما يريد. فهل هي مستعدة للمقايضة؟

ما أسرع ما فكرت بهذه الخاتمة! أيمكن أن تنشيء علاقة مع رجل من أجل فستان؟ (ولكن لو ترينه مرة أخرى، كأنه بحر بلا ضفاف!) هل صارت الحياة رخيصة إلى هذا الحد؟ ألا تعرفين نساء كثيرات قمن بهذا بين حين وآخر؟ بل إن بعضهن يقدمن أجسادهن بلا عهر، لليلة واحدة مقابل حاجات الشهر. ولكن الحياة هنا غدت وحشا، ملعونة، وبنت كلب. وبالأمس عرفت سراً أن إحدى موظفات قسم الذاتية. فعلت ذلك، من أجل إجراء عملية جراحية لزوجها. وهذا جدير بالبكاء. تعجبت من أن يكون الحصول على فستان، والعمل الجراحي، ومصاريف الشهر تحتاج لثمن واحد هو جسد المرأة! أين صرنا؟ آه يا حدوات! ياحوافر!

لكن المشكلة أنها تطأطى الآن، وتستسلم، وتضيع الطريق. هل هذا معقول؟ نعم يازينب. والحقيقة أنك استسلمت من سنين وبرهنت أنك تخشين الرضوخ والقبول، والموافقة، وها أنت تكادين تسلمين الرجل الغريب مقود حياتك دون أن تعلمي من هو، ولكن ماذا إذا علمت ذلك؟ ما الذي يتغير؟

تخشين أن يكون تافهاً يجرب قوة أمواله، أم قوياً يقدم فائضة؟

تريدين أن يكون لرفضك وزناً. ولموقفك معنى؟

صارا الآن أمام التقاطع الرباعي عند شارع الزهراء. لاحظت السيارات. الناس. فضة الضحى... وشعرت بالأسى، والحزن وقد مرقت حياتها مثل لمح البصر فرغبت في أن تصرخ بوجهه، تقول: دعني! أنت تصطاد ضفدعاً لاسمكة! ولكن من يكون حتى تفضفض له قهرها؟ أخيراً قالت:

«تفضل! خذ فستانك! يكفي!»

فنظر إليها مبهوراً وقال: «لكن هذا لك!».

قالت بحنق: «سأرميه على الأرض!».

فقال وهو يرفع كتفيه بلا مبالاة: «أنت حرة!» وأضاف مشيرا باصبعه: «الإشارة خضرا!».

يا للبؤس، يكاد الأمر يصبح لعبة شد الحبل، خذ وهات!

وسوف تجد نفسها تجادله، هذا لك وهذالي. فهل ترمي الفستان؟

كم من شخص سيقف. ويتفرج، ويسأل عن السبب! كم ن الشكوك، والسخريات، وضحكات الخفاء! هذا إذا لم يوجد بينهم من يعرفها، ويأتي ليسألها: شوفي يا زينب؟!

ويا للخسارة، حين يقول بأنها حرة! أي مزاح ثقيل مصوب كالرصاص إلى القلب؟ حرة؟ بأي شيء؟ متى؟ من أخبره بذلك؟ أيسخر منها أخيراً، أيقذفها بالرذاذ الوسخ لأبناء جنسه؟ لمجتمعه ولكن هذه هي الحقيقة فهي ليست حرة في قبول الهدية،

ولا في رفضها لا تستطيع حمل الفستان إلى البيت ، ولا تمزيقه . أورميه.

أخذ الرجل يبتسم (هذه من ضرورات الموقف كما يبدو) ورأت أنه كان جذاباً بالفعل. وربما يصغرها ببضع سنوات.

وظنت لوهلة أنها ستبتسم له، وتمشي بجانبه حيث يمكن الحديث، والمزاح، والضحك. ثم تذكرت أنها تأخرت عن العمل، وأن ساعة الإجازة انتهت ، فقالت:

«ستأخذه أم لا؟»

قال:«لا!»

قالت: «سأصرخ اذن! يمكن تجي الشرطة.. المخابرات.. أنت تعرف!»

فرفع كلتا يديه مستسلما ، وقال:« خلص ! خلص!» وشحب وجهه حتى صار بلون الورق . وتلفت حوله بذعر ، وهمس :« أنا ماشي مع السلامة». كانت الإشارة الخضراء أضيئت من جديد،فعبر الشارع مسرعاً، تاركاً الكيس البلاستيكي في يدها الممدودة.

لقد تركها دون أن يتردد كثيرا، دون ذلك الالحاح الثقيل المعذب الذي يتصف به الأزعر، أو زير النساء، شعرت بأنها مهانة، وأنها وضيعة، ولا تنفع في شيء. وبدا لها الثوب مجرد خرقة بالية تافهة. «مع السلامة؟!» ما هذا؟ كأنه يقدم حسنه لمتسولة قبيحة مقطوعة اليدين! هكذا اذن؟! لن تفرح بهذا. خاطبته في سرها من أنت؟ ماذا تساوي؟ من تظن نفسك؟ نظرت حيث انطلق كان رأسه يظهر واضحاً بين رؤوس المارة الذاهبين والآتين في الشارع. واضحاً بطريقة متعمدة جداً، كما خيل إليها. فاستدارت ولحقت به . كادت سيارة تصدمها، وسمعت صراخ السائق. ولم تعرف بماذا تنادي الرجل لأنها لا تعرف اسمه. وخجلت من أن تصرخ: «يا أخ!» أو «يا سيد!» أو «يا محترم!» (ما هو؟) عجلت في مشيتها. ركضت قليلا، لاتعبأ بأن تصطدم كتفها بكتف امرأة أخرى، أو بذراع رجل، أو تكاد تجر طفلا في طريقها. كان يمشي بخطوة رجل الشارع العادي الذاهب إلى البيت، أو إلى الشغل، أو إلى المقهى. لكن المسافة بينهما لاتقصر بسهولة تضطر لأن تهرول. تخاف أن يختفي في أحد المنعطفات ، أو المحلات أو المطاعم، أو البيوت «وقف!» دمدمت برجاء، وبغيظ كانت تريد أن تصل إليه بأي طريقة، لتسمعه ما عليه أن يسمع ، وتعلمه أن لحمها مر، وأنها لا تؤكل. وأن كرامتها لا تطال. وأنها إذا كانت فقيرة، فهذا لا يعني أن طموحها قد مات ولم تستطع بعد هذه المصاعب كلها أن تهدها، ولا هذا الخوف جميعه أن يكسر عظمها. «وقف!» صارت تردد بصوت شبه مسموع. تريد أن تقول بأنها انسانة أيضا، وأنها قادرة على العطاء (العمى لماذا لم يطلب؟) ولكنها ليست رخيصة. ولا عابرة «ولك وقف!» رددت بما يشبه الصراخ. يخالط صوتها الجزع. وهي تراه يمشي ويمشي لا يلتفت أبداً فتمشي وراءه، وبدالها كأنه لم يبق في الناس سواه. يسير ظاهراً مرفوع الرأس. خطواته هي خطواته. اندفاعه هو اندفاعه. في حين أنها كانت ماتزال تركض. وكانت ترغب في أن تفجره . وأن تصعقه. وأن تدمر سخاءه المصطنع . ولم تنتبه إلى أنها باتت وتلهث لا تعرف أين تمضي، وأين تسير. وذعرت من المكان ومن المساكن، ومن مرأى الرجل واقفاً يحدق فيها، قرب النهاية المسدودة لذلك الزقاق. وفيما علاقة الكيس السوداء تحفر عميقا في باطن كفها، أخذ الندم يأكلها وغضبت لأنها ماتزال تحمله، وسألت: هل فات الآوان يا زينب؟ هل ترجع؟ هل تتقدم؟ هل ستنفذ وعيدها؟ لا تدري. هل ستدخل وراءه حيث يريد؟ لا تدري. وبانتظار أن تصل إليه. بانتظار أن تواجهه استعدت لكل شيء.

**

الصغيرة المدهشة

قصة:
محسن خضر
مصر

١ـ حكاية صرير المفتاح:

الصغيرة التي تتسمع خطواته المسرعة فوق السلم تشخص نحو الباب، تقف وراءه ثم تلتصق به، يعرف أنها تنتظره، تنطق اسمه مبتورا / ألق «بدلا من طارق»، تحبس أنفاسها أثناء دوران صرير المفتاح في الباب، يدفع الباب برفق حتى تقع، ثم ينسل بجسمه من فرجة صغيرة من الباب والجدار، ينجح ويغلق الباب برفق.

يتلقفها فيرفعها في الهواء في مرات سريعة متتابعة.

تصيح الكبيرة من مكانها داخل المطبخ محذرة: الطباشير ! اغسل يدك أولا.

يضحك متجاهلا تحذيرها ويعود ليلف بالصغيرة عدة دورات قبل أن يلهث ويقف.

ووسط جلبته الفرحة، ترمق حقيبته الجلدية السوداء، فوق المقعد، تتسع عيناها وكأنها تكتشف أعجوبة، تندفع إليها فيمنعها معابثا، يجلسها فوق ساقيه تمد يديها الصغيرتين إلى جيب سترته الداخلي وتخرج حافظته، تخرج بطاقات التعارف والصور وتقذفها في

الهواء وسط ضحكاتها الصافية، يحاول التقاط الصور في عجلة ويقبلها واحدة واحدة فتقلده.

تميز أصحاب الصور: دمد .. سام ... أدى .. آفت.

يصحح نطق الأسماء لها: أحمد ... هشام .. مجدي ... صفوت.

تستوقف صوتها، تشير إلى نفسها وتعجز عن نطق اسمها.

تمطره بقبلات مندهشة، يحتضنها مستديرا حول نفسها في حركة مجنونة ويلثمها بشوق.

تتدافع الكلمات من فمها الدائري الصغير تتوسطه أربع أسنان:

أمبو... بوبي ... نور ... تاتا ... ددو ... سان ... فوره.

يحاصرهما صوت الكبيرة محذرة، مقتربة الخطى: الطباشير ... يدك!

2ـ حكاية يوم الجمعة:

يذعن للأمر مضطرا، فلا يعود إلا في الأمسيات الباردة، تفتقد صرير المفتاح في الباب عند الظهيرة... لا تفهم.

تثقل الأعباء عليه فيضحي بوقته معها، تدور التروس في اتجاه واحد.

يخرج من المدرسة إلى منزل، ومن منزل إلى منزل ثان، ومن ثان إلى ثالث.

كان الأمر ثقيلا وشاقا في البداية إلا أنه تحول مع التكرار والضغط إلى ترس كبير لا يهدأ.

تعد الكبيرة شطائر يحملها في حقيبته للغداء، يشبه نفسه بتلاميذ المدارس.

بين المنزلين ينتحي بمقهى جانبي صغير ويخرج مازجا حركة القضم برشفات الشاي الساخن، في الدرس التالي يقاوم النعاس، ويدعي يقظة غير حقيقية حتى لا يفضحه تلميذه.

يحس بعيون أسرة التلميذ تراقبه خفية فيزداد حرجه.

يعود مهدودا، ينسحب نحو الفراش، يتسمع أنفاسها الهادئة.

يقبلها بحنو وهدوء أو يتظاهر بالهدوء في حقيقة الأمر.

يفتح حقيبته بجلبة مقصودة علها تفيق من سباتها العميق أو يضيء المصباح فجأة لينير الضوء المكان.

أحيانا تنجح المحاولة وتتآكل المسافة بين صوته ومكانها، وتحتج الكبيرة إلا أن الصغيرة تستيقظ وتقفز فاتحة ذراعيها مختفية داخل ذراعيه المتشوقتين.

يخرج أشكالا مختلفة من حقيبته ويفاجئها بها.

قد تستعصي على اليقظة والصحيان فيدس الحلوى في درج الكومودينو حابسا ضيقه.

ربما يمضي الأسبوع دون أن يراها قبل خروجه أو بعد عودته.

تنام بينهما وقد يستفيق فجأة على التصاق جسديهما فيتلاشى الحيزان في حيز واحد وتنزع بحيزها الصغير داخل محيطه الدافئ.

يتكرر إلحاحه ظهر كل جمعة:

سأصحبها معي للمسجد.

ترفض الكبيرة وتمعن في الرفض، تمتص رائحة البخور التي تعده ضيقه فيستسلم لمعارضتها المبررة، ويذعن مكرها.

يصحبها إلى منزل عائلته أو عائلة أمها بعد الصلاة.

أحيانا يبدلان الاتجاه، فيذهبون للملاهي أو البرج أو حديقة الحيوان.

يرفعها فوق كتفيه وسط ضحكات الكبيرة التي تتظاهر بالاتزان.

يحفظ حجم كفيها ويتساءل: متى تكبر؟

يتسابق ثلاثتهم بلا اتفاق فوق إفريز الميرلاند الخارجي المتسع في ممشى حديقة الحيوان أو ممرات النقابة، تغمرها بضحكاتها الصافية وتهز رجليها فرحة.

ـ آلق، أتي.

يذعن للأمر، فيكرر المحاولة ويجري بها وسط أنفاسه اللاهثة أيهم الطفل يكون.

3ـ حكاية الشيطان الذي تلبسها:

الكف الصغيرة قيدت حركة كفه المشعرة، أحس بضغط الأصابع الدقيقة فوق كفه، الضغط الرقيق لكفها وشى بعنادها، بدأ الموقف محيرا ولاذ بعينها باحثا عن تفسير العيون، التفت العيون الأربع في المنتصف، نقطة وهمية توسطت المسافة باتجاه مائل حدده اختلاف القامتين.

يده كانت متأهبة للضغط على زر القناة الأولى، موعد نشرة التاسعة بتلفاز القاهرة، يدها اليسرى كانت تحمل شريطا من شرائط الرسوم المتحركة، تملي نظرة العينين، تشبهان عينيه بدرجة مذهلة إلا أن درجة عسليتها أقتم درجة لا يدركها أي شاخص، العينان الصغيرتان ببياضهما الناصع والبني المتحرك في قلق تحت حاجبين مزججين شبه متصلين من الداخل بشعر خفيف.

الرموش تبدو مكتحلة كأغلب أخوته، تأمل النظرة مليا نفس العمق والذكاء والصفاء، قالت ندى يوما: عيناك العسليتان مدهشتان.

وعلقت خديجة، أضعف أمام عمقهما، وحسمت أمه الأمر، طلعت لأبيك، عيناك عيناه، وسأله الدكتور حسان متشككا وهو يحدق في وجهه: هل تكتحل؟

ميز اختلاجه عنف على جانبي الفم المغلق، اختلاجة عضلة خفيفة تنم عن التوتر والتصميم ورثتها عنه.

أيختزن هذا الصفاء والبراءة شحنة العناد تلك؟

فسر الموقف في تواد: موعد النشرة.

قررت في لهجة حاسمة: سأشاهد فيلم الكرتون.

بدأ الموقف غريبا، بدا الفارق بين حجمي الكفين مضحكا ولكن كفها نجح في إيصال الرسالة، يده اليسرى حرة بينما تقبض يسراها على شريط الفيديو.

حتى دقائق خلت كانا مندمجين، أرته ألوانها المدهشة خطوطها الصريحة الواضحة بلا تملق، رسمت سفينة فضاء ونجوما وقمرا وسحابا، بدت الأرض بعيدة في أسفل اللوحة بينما قصدت السفينة كوكبا بعيدا لعله المريخ.

تتعامل مع الألوان في جرأة، يوما ما شاهدها صديقه الرسام السيد القماش، استوعب لوحتها في ثوان وعلق في اقتضاب لا يخلو من اعجاب:

ـ أحسدها على جرأتها في استعمال الألوان.

لعله الوحيد بين فنانينا المحسوب على المدرسة السيريالية أراه لوحتين أخريين.

هتف لفوره: إنها سيريالية مثلي.

حدث ذلك منذ عامين، لم تتعد الخامسة وقتها، أما الآن عندما يقطع عليها استغراقها في الرسم تنهره: من فضلك دعني ارسم.

ورثت جنونه نفسه، بدا الأمر مخيفا ومضحكا معا.

لا يفتأ نهر زوجته عندما تقاطعه وهو يكتب: دعيني الآن، لا تقطعي تركيزي.

بدونا غريبين في نظرهما.

يوما شكت في لهجة اعتراف:

- لا أحتمل مجنونا واحدا، فما بالك بمجنونين في المنزل.

اختلاجة العضلة المجاورة للفم اهتزت من جديد، أي شيطان يسكنك.

- دعيني النشرة بدأت.

- قلت سأشاهد الفيديو.

حاول تملقها بنصف ابتسامة، تعشق ضحكته النصفية على جانب واحد من الوجه بينما يصمت الجانب الآخر.

تطلب منه أحيانا رسم الضحكة النصفية.

لم يبد أنها تأثرت.

- حبيب بابا، ستشاهدين الفيديو بعد النشرة.

- قلت لا، الآن.

تبادل المواقع، لاذ بهدوء غير معهود عنه، ونطقت تعبيراتها بقسوة على غير العادة وشت بعناد مكتوم.

حاول مداهنتها ثانية، ارتفعت يسراه المتحررة فوق شعرها.

ورثت شعره الثقيل الفاحم بنعومته ولمعته بينما أخذت فم أمها الدقيق بغمازتي الوجه، مسحت على الشعر المنسدل على جبهتها باتجاه ظهرها، لم تبلغ الحركة منتهى الشعر السائب حتى منتصف الظهر.

أحبط المناورة بدفع الكف القابضة على الشريط دون أن تترك يمناها يمناه، انتقلت من موقف المهادنة إلى موقف التهديد، صاح:

- بنت، اسمعي الكلام.

ضاقت العينان وغارتا، وزمت الشفتان، ورفعت النظرة من أسفل إلى أعلى تدريجيا وهي تحاول بزاوية مائلة أن تردع تهديده أو تستوثق من جديته على أقل تقدير، تظاهر بالجدية، وإن كتم ضحكة ولدتها ملامح صفحة الوجه الغاضبة التي يراها أمامه، كانت نفس ملامحه بتفاصيلها عند الغضب، إلى هذا الحد تملكت عاداته الصغيرة.

تشممت اتجاه الريح، وتبينت تظاهرا في ملامحه، وليونة في تهديده، وتدليلا في لهجته، بل لعلها ازدادت تصلبا وهي تهدر محاولته لادعاء التشدد، ويبدو أن خبرتها الصغيرة أتاحت لها التمييز بين جدية موقفه وادعائه الظاهري. تسلمت زمام المبادرة هذه المرة.

- فلنشاهد النشرة التالية.

- ولكني سأنام قبلها.

- وأنا مالي؟

اقتحمته لهجة الاستهانة، وبدا له الكائن المائل أمامه غريبا، مقتحما، غير مألوف، سحب يده من فوق زر التشغيل، وربت على خدها.

- نشوى، ماذا جرى لك؟

خال شيطانا تلبسها، فأحيانا ما يتلبسها وتمضي في العناد.

تعلق أمها على المناظرة...

- مخان صعيديان، يكفيني واحد.

الشيطان تمدد وطاب له المقام في كيانها وكاد يطل من عينيها.

عاد للمناورة من جديد.

- ولكنك شاهدت هذا الفيلم من قبل.

- أنا حرة.

هتفت بالعبارة وهي تؤكد على مخارجها، حريصة على إبطاء سرعة نطقها، سيستعيد ميراث الحرية في وطنه مع عبارتها، بل ميراثه الشخصي معها، وفي سبيل هذه الحرية سقطت أرواح لا حصر لها، وتجندل ثوار

وراحوا شهداء، بل من أجل هذه الحرية له ولوطنه سدد صكا غير هين من الألم والملاحقة والتهديد والتعذيب.

أيكتب القلم بنفس المواد في كل مرة، وهل تجري في شرايينك وأوردتك نفس دمائي، وهل الرصاصة التي اخترقت كتف أبيك في مظاهرة قديمة من أجل الحرية لتسيل دماؤه ستعرف طريقها إلى جسدك في المستقبل.

شده صفاء عينيها مجددا، تختزن نظراتها تاريخا طويلا من الوداعة والصفاء، وخال نفسه محاصرا، وبحث للموقف عن مخرج.

كرة التحدي التي أمامه أصرت على التدحرج حتى أسفل المنحدر، وداخله شعور دافق بالحنان والصفاء.

هتف في حركة تمثيلية يداري بها إخفاقه.

- ليس مهما، النشرة مملة، شاهدي ما تشائين.

كشفت الثورة عن تمرد لا أكثر، وانحسرت المعارضة إلى إذعان مفاجئ، وبدت في سخائها امتدادا أصيلا للتاريخ الأصيل لأبيها.

- ليس مهما، الفيلم قديم وممل.

انحنت على ركبته واحتضنها، فلم يظهر خارج محيط صدره إلا شعرها الأسيل، وفاض نيله في سخاء، وحاول تشمم عبق التاريخ في رائحة شعرها.

4- حكاية العصافير التي تغني لها:

لم يعد المفتاح يصر في الباب، تستيقظ ليلا فتفتقده بجانبها.

يسقط يوم الجمعة من التقويم.

يتردد اسمه فتشيح الكبيرة بوجهها أو يشاغلها جدها حتى يلهيها.

تصحبها أحيانا إلى شقتهم لتنظيفها، تبحث عنه في الغرف فتفقده.

اختفت صورتهم الثلاثية المعلقة فوق الفراش العريض.

تجري إلى مكتبه الصغير فلا ترى أثرا لحقيبته، فوق المكتب كان يرفعها، تخرج أحشاء الحقيبة وتتناول أقلامه الملونة وتشخط فوق الورق.

يترك كراسات التلاميذ تحت رحمتها، ولن تهدأ حتى تفرغ الحقيبة تماما من محتوياتها.

يعلمها الرسم فتحاول تقليده، تشد كتبا من مكتبته الصغيرة وتلقيها فوق الأرض.

لا يتمالك نفسه فيضحك يتأمل بشرتها السمراء التي تشبهه.

يشدها من خصلتها المتموجة الشبيهة بخصلته تماما في مؤخرة الرأس.

كم تشبهك!

تستعجلها أمها للذهاب إلى البيت الكبير، ترمق النافذة وتسرح.

هذا كان يرفعها ويصفر للعصافير، يضع حبا على قاعدة الشباك فتأتي من الشجرة القريبة وتحط في حذر.

ترمق استعراضات العصافير البهلوانية في الهواء، تصيح وتشير: فورة، فيصحح: عصفورة.

تشير إليها لتأتي فيضحك ويقبلها في حنان ربما تسأل الصغيرة نفسها لم لا تشبهنا تلك الكائنات تغني العصافير لها، تغني لها وحدها في هذا الكون.

5- حكاية الشمس الغاربة:

احتوتها بيديها الطويلتين مرتكزة على ركبتيها، غابت داخل دائرتها بجسدها الضئيل، استسلمت لها تماما وكأنها ترقبت الضمة، لثمتها وسط

دموعها فتناثر لعابها برائحتها المحببة فوق خدها الأيمن.

انتصبت وقفة محافظة على نفس الوضع وقد تلاشت في محيطها، اتصل صدرها بدقات قلبها المتسارعة في سيال عاطفي حميم، فأحست بجيشان هائل يجتاحها، ازدادت احتضانا لوحيدتها.

أنزلتها مترفقة، أكملت الصغيرة جولاتها المتتابعة في الشقة بلا انتهاء أو يأس، كررت هذه الحركة المتصلة عشرات المرات خلال الأسبوع المنصرم فكانت تدور حتى تتعب وتؤوب لأحضانها الساخنة ويغالبها النوم.

تقطع جولاتها في الشقة فينفطر قلبها عن كمد عظيم.

تسألها عنه ...

- طارق يا ماما...

تبدأ بغرفة النوم، تقصدها بخطوات يائسة، تتجه للسرير ساهمة تكتفي بمسح الفراش الخالي بعينيها الجزعتين، تعينها أمها أحيانا على الصعود فتدور حول نفسها عدة مرات قبل أن تنبطح على بطنها وتتشمم الفراش: رقدته وموضع رأسه على المخدة كان ينام هنا.

بعد السرير يأتي دور الدولاب، تقف عنده مترددة، تفتحه وتنظر إلى مكان بذله، لا تقوى قبضتها تتجه إلى مقعده المفضل لتجلس مكانه عندما يقرأ الصحيفة في غرفة المعيشة، يطالعها إلا الفراغ! تلوذ بالصمت، ويسكن الانحاء أسى ملحوظ.

- طارق ...

تتجه إلى غرفة الصالون، لتجوس بين مقاعده المغطاة، لا تجده كان يجلس هنا، تعود محزونة وهي مازالت تأمل في العثور عليه.

تشكو لها بنحيب موجع وشهقات ملتاعة:

- طارق ياماما...

تقصد المطبخ، وتدفع باب الحمام فلا يجيبها إلا الغياب... في استنجاد تطلق سؤالا عرضه عالمها المجدد ... لا إجابة ... تستنجد بها، تشعر أنه قريب، منها، موجود في المكان وسيظهر فجأة لتناديه ... تشد بنطاله، تجذب يده، ترفع عينيه إلى مكان صورته المختفية في غرفة المعيشة فلا تجدها.

تستسلم الكبيرة بدورها لصمت موجع، تتحول المكابدة إلى رجة واختناق، تشعر بالخطر فتحضنها بيديها القصيرتين، يتناغيان بدموع متبادلة، يضيق العالم حولها، يزداد انطباقا، شق عليها أن تعي الصغيرة ما حدث. استنفدت قدرتها على التوغل في مخيلة الصغيرة، هل تفهم؟ ... تمنت لو امتلكت فصاحة سليمان لتفهم صغيرتها .. تغريها بالطعام فتعافه، بالحلوى فتنبذها، باللعب اللامعة فتهملها ... ينقطع حبل الحنان السري ويقطع نداؤها نياط قلبها:

ألن يعود طارق ...

يخرسها النداء الموغل في الفقد، تعيدها دقات ساعة الحائط الضخمة إلى واقعها، فتدور مع صغيرتها في أنحاء المكان متخيلة حدوث المعجزة كأن يطل عليهما من باب الشقة ويفاجئهما بطبق من الحلوى أو بهدية للكبيرة أو بلعبة مبهجة للصغيرة.

نالها التعب والأسى، رفعت الكبيرة بصرها إلى صورتها الكبيرة الملونة تطلق ضحكتها الصافية متحدية بها المجهول، ينتفض جسمها وتغوص في

لجة اليأس، وشمس العصر المغرية تقطع مسارها اليومي متجهة إلى الغرب.

تغمر الشمس حجرة المعيشة في هذا الوقت فتتمدد الأم على الكنبة المواجهة للنافذة مستسلمة لراحة النعاس محتضنة الصغيرة داخل صدرها تخبئها من خطر خفي ... تستكين ... ورثت عن أبيها رائحة شعره الناعم المنسدل ... خالت طيفه في وسنة مكدودة متلهفة .. هل أصبح ذكرى وماضيا ... تنتفض إلى اليقظة ... الضوء الشمسي غادر المكان منذ فترة تاركا إياها محجوبا في ظلمة الغسق الخفيفة ... تفتقد الصغيرة بين ذراعيها ... تنتبه وتنتفض مجزوعة، تقفز إلى غرفة النوم ... في خطوتين كبيرتين كانت تقتحم بابها، توقفت ببصرها أسفل الدولاب وحيث شدت الصغيرة درجه الأوسط فمال تحت ثقلها متمددة فيه وقد تدلى نصفها الأسفل ملامسا الأرض أما نصفها الأعلى فانكف داخل الدرج ورأتها لفت رأسها بكوفيته الصوفية التي خلفها عند مغادرته المنزل لآخر مرة، بينما انتظم تنفسها، أسفل عينيها المغلقتين مستسلمة للنوم وقد تجمدت دموعها فوق وجنتيها الصغيرتين كأنما تسأل السماء عن تفسير لاختفائه المفاجئ من حياتها.

6ـ حكاية سلم سيارة المدرسة التي تنزل الصغيرة عليه:

يمد يده من فتحة النافذة الموارية فتوخزه زخات المطر.

صباح شتوي آخر يلف المدينة العجوز المصطخبة.

منذ عودته من هناك لم يعد يؤرقه إلا رؤية الصغيرة.

طرق الأبواب، وسأل، وألح، ودفع حتى عثر على هذه الشقة الصغيرة في البناية القديمة الكسول، تمتلك الشقة ميزة هائلة وهي أنها تحتل موقعا نادرا أمام المدرسة الابتدائية.

صحيح أنها تنحرف عن المسقط الرأسي بثلاثين مترا، وبحيث ينظر إلى بوابة المدرسة بزاوية حادة، ولكنها تحقق مراده على أية حال.

يحفظ وجه السائق النوبي إلا أن طراز السيارة أصبح أحدث.

زخات المطر تنظم أفكاره في سلسلة هادئة.

بعد دقائق ستصل السيارة، سينزل الصغار أمام بوابة المدرسة.

يصغر العالم إلى مجرد متر واحد هو مساحة سلم السيارة، سيتدافع الصغار نازلين.

أصبح يحفظ وجودهم ويخمن ترتيب النزول.

يكرهم سريعا ليتوقف المشهد عند طفلة واحدة، طفلة صغيرة من بين أكثر من عشرة ملايين طفل يضمهم هذا الوطن.

السنوات التي فصلته عن رؤيتها لم تحجبه عنها، ميزها بغير عناء.

شعرها المنسدل على جبهتها بخط متعرج مثله تماما، رأسها المائلة قليلة بين منكبيها تجاه الناحية اليسرى، العينان العسليتان النافذتان بنظرة تجمع بين الوداعة والحيرة، الذراع المتطوحة في تلقائية كتفها الأيسر المرتفع عن الكتف الأيمن مثله تماما.

تثقل الحقيبة الكبيرة في ظهر الصغيرة فتنحني للأمام قليلا كزملائها.

عشرات الألوف من كرات الدم الحمراء والبيضاء المتشابهة في دمائهما.

طفلة صغيرة تحلم مثلك بأن تغير العالم، وتعيد ترتيبه.

يمد يمناه ثانية ليتذوق برودة المطر، يلسعه البرد فيسحبه.

يصحو في السادسة، ويظل يدور في الشقة الضيقة حتى يحين موعد وصول سيارة المدرسة في الثامنة.

تتحجر نظرته عند وصول السيارة، يميزها بوجه السائق النوبي الوديع.

يتأكد من إحكام الستائر المسدلة وراء النافذة ويبدو حريصا على الاختفاء، يحرص أن يكون في كامل هيئة: ملابسه الأنيقة ولحيته الحليقة تليق بأب محترم وطفل محترم.

منذ عودته من هناك سعى إلى أن يكون قريبا منها، لا يظفر منها بغير هذه النظرة التي يعيش عليها حتى صباح اليوم التالي.

عند المغادرة يستقل التلاميذ سيارة المدرسة من الباب الخلفي فلا يراها وإن لمح طابور السيارات المتحركة في الشارع الجانبي مؤذنا بالانصراف.

في الصباحات الباردة، والأيام المطيرة القاسية يفتقد الصغيرة.

يخمن أن أمها خافت عليها فمنعتها من الخروج، ويظل طيلة اليوم عصبيا مادام لم يظفر برؤيته الصباحية.

مدينة عجوز مزدحمة ورجل غريب وطفلة صغيرة لا تدري الأمر، وكونها تراقب دوما من عينين جاحظتين لوجه مكسور حزين.

يراقب لفتات الصغيرة منذ نزولها من سلم السيارة وتأهبها لدخول بوابة المدرسة. يشعر بأن الصغيرة تستنسخه عندما كان في مثل عمرها.

الوداعة والحيرة، الوحدة والترقب.

تهبط الطفلة وحيدة، لا تقترب من أي من الصغار، ولا تكلم أحدا...

وتبدو المسافة بينها وبين الآخرين واضحة وكأنها تحرص عليها.

طفلة وحيدة في المدينة مثله، فأي أفكار تلفه في تلك اللحظة.

في يوم الجمعة والسبت يدور كالثور الهائج، يقوم من فراشه متأخرا فاقدا الرغبة في الحياة، يوما العطلة لا يحسبان من الأسبوع ولا من العمر.

يبدو عاجزا كسيحا فاقدا بوصلة الاتجاه.

في عطلة منتصف العام أقعي مريضا في الفراش، تناقلت رأسه وسكنت المرارة حلقه، وخانته أطرافه عن الحركة، يكر الأيام الثواقل حتى تنتهي العطلة بأيامها الغليظة القوام، الكئيبة المعنى.

يمد يده أحيانا في حركة لا إرادية كأنه يحاول إمساك الصغيرة عنها هبوطها من السيارة ثم يجفل فيسحبها تبدو المسافة بين النافذة والسيارة مفازة من التيه والشوك.

يتمنى لو استوقفها، يديرها ويحضنها، لو امتلك اطرافا عملاقة كغول حكايات الطفولة المرعبة، لو يدنيها من حيزه وألقه وحضنه لبدا العالم أكثر روعة وأبهى مشهدا.

في الصباحات الباردة يميز ثقل ملابس الصغيرة تحت ثوب المدرسة الموحد.

يعرف حرص أمها على تدفئتها وحمايتها.

تتلفت الصغيرة حولها عند نزولها من السيارة وكأنها تفتقد شيئا.

هل تعي الصغيرة أنه موجود في

المكان، وفي الحيز، وفي هواء المدينة على مرمى ذراع منها.

يتمنى لو يصرخ، ليعلن من طابقه العلوي للملأ جميعا أن الصغيرة تنتسب إليه، وتتمدد فيه وتخرج منه، وتعود إليه.

لو تتحقق المعجزة ويطير إليها بأجنحة حيث نافذته المواربة، أو يهبط بسيقان عملاقة من نافذته يقف أمام الصغيرة فاردا جناحيه.

مدينة مزدحمة لاهية وبناية قديمة توفر له المشهد الذهبي.

كل صباح تمضي الصغيرة وحيدة مطرقة الرأس متقدمة ببطء نحو بوابة المدرسة لو قرأ أفكارها في هذه اللحظات، من يهبه قدرات خفية ويحقق له ذلك.

يتخيل الصغيرة صاعدة سلم السيارة الصغير إلى مقعده.

ستهبط عند بوابة البناية القرمدية وتختفي داخلها.

يتخيل الدرج الذي يعرفه، والباب الذي ستدلف منه، الذراعين الناعمين اللذين سيتلقفانها، والوجه الشمعي الذي سيستقبلها، يؤرقه في هذه اللحظات اقتراب نهاية العام، عطلة الصيف، احتجاب الدراسة.

سيظل يسأل نفسه طويلا :

ما جدوى النوافذ المواربة، وما جدوى الستائر المسدلة التي تخفيه، وما جدوى أبواب المدارس المغلقة؟

أي مدينة تفتقد المعنى والدلالة في هذه اللحظة.

آه لو يعيد الخالق ترتيب التقويم،و تتابع الأيام، لحذف وأضاف ودمج لتصير الصغيرة أمامه دائما، لا تعرف الاحتجاب أبدا.

مكابدات

رجل فقد ريشه

• أحمد عمر

-١-

كنا نلقبه بالثور المخطط، ربما لشراسته وهياجه في الأسر، نصطاده بالفخاخ، بطعوم من الدود المنبوش من الروث، دود ذهبي يلمع ويلتوي تحت الشمس في إغراء لطائر في حجم الدوري. هزاز الذيل، أو ذيل المكنسة، وكان من الأولى أن يسمى بالمرائي، الفخور، بدلا من هذا اللقب المزري.

الشحرور، الطائر المسافر، الذي لا نلمحه إلا عبورا، ملوحا بلحنه الوحيد، في أسراب الهدهد، أو سليمان ذو المنقارين، منقار من عظم وآخر من ريش فوق رأسه، طائر النبي سليمان في القصة المعروفة، طائر جواس، مراسل، حذر كما ينبغي لمخبر لا يقرب الشجر، محطاته السفوح وخدود الأودية حيث يمكن الاستطلاع والهرب، الطائر الذي لم يتجاوز طموحي في أكثر من مكاثبته، في رؤيته عن قرب.

(.....) الذي كنت أسميه طائر السماء السابعة، سكران بالغناء والأعالي،

يحلق بعيدا يسمع ولا يرى، يتربع على عرش من الريح ويسترسل في غناء شجي، فأفيق تحته كظل، قطبان، واحد في الأرض وآخر في السماء، هو يغني وأنا أتلوى من الغيظ والكمد، أقف طويلا إلى أن أتعب فأقع مضرجا بحسرتي.

اللقلق، الطائر الناسك، الوقور الرشيق الأنيق الذي لم يكن لقبه القدير يشفع له، ويمنعنا نحن الصبية من رشقه بالحجارة، حتى لو كان فوق مئذنة، كان ينظر إلينا باستصغار في الحين الذي ترتد حجارتنا علينا، وقلوبنا حاسرة وآمالنا خاسئة.

الطائر الوحيد الذي كان قريبا وبعيدا في آن، هو الدوري، الطائر المعفو من الرتب في دولة الريش، الطائر الرخيص، السوقة، حتى هذا الرعاعي، كان محل حسدي، أرمقه من وراء زجاج النافذة ذات الشباك الحديدي وأتنهد.

ـ ٢ ـ

قضيت صباي وأنا لا أرى من الكائنات سوى الطير والشجر، فالشجر بيت الطائر، ومنه أداة قتله، من الشجر كنت أصنع أفضل «الجطول» وأحسنها ما كان على شكل الرقم سبعة وله ذيل بطول اصبع، كنت اتنقل بين الأشجار مثل سعدان، تراكمت في خزانتي ترسانة من الجطول والنقائف، أختار لها أحسن المطاط وأفضل الكفوف، وأكثر الحصى تدويرا، هويتي: نقائف كثيرة ورميات خائبة.

في الصباح الباكر أهرع إلى البساتين والحقول إبان نشاط الطير، أكمن لها، وأسدد رغبتي الأبدية: إما أن أطير مثلها أو أن أبيدها.

أفوز بالأجنحة أو تخسر حياتها في تعادل سلبي.

أترابي كانوا يصطادون من أجل اللهو أو من أجل لحم العصافير اللذيذ، ذقته مرة لم تتكرر، لم أعد إلى ارتكاب هذه الموبقة الكبيرة، هل هناك إثم أكبر من أن يأكل المرء لحم أخيه ميتا ... فكرهتموه...

الطيور كانت أخوتي والسماء كانت أمي، وليس أكثر يتما من صبي يرمي أمه ولا يستطيع ضمها وأكثر وحشة من فتى يرى أخوته يطيرون ويحلقون وهو مشلول مثل دودة.

ـ٣ـ

الجاذبية الأرضية حقيرة
والسماء نائية ليس لها حبال أو سلالم أو مصاعد أو جسور
وأنا مسمار وحيد مدقوق في الأرض
«سيزيف» بقدمين حديديتين في أرض المغناطيس
«سيزيف» صخرته القاتلة: رغبة مستحيلة في الأجنحة.

ـ ٤ ـ

سؤال مألوف من المعلمة في المدرسة
بماذا تحلم يا زيد
أن أكون طبيبا يا آنسة
وأنت يا عبيد

أن أكون مهندسا يا آنسة

تصفعني بالسؤال ذاته، فأصمت، وتفهم صمتي على أنه خجل أو قلة وعي لم ينتش بعد أو رغبة تائهة في الحين، الذي يخفق قلبي بشدة مثل عصفور بلله اليأس. تحكي قصة الرجل الذي صنع أجنحة وطلاها بالشمع وأوصى ابنه بالطيران قريبا.

لكن الابن مضى نحو الشمس فذابت أجنحته وسقط.

يحزن التلاميذ ويبكونه، وفي أقرب رحلة إلى القرية، أسأل خالتي عن خلية النحل تستغرب وتدعوني إلى تناول العسل، لكني، وسط دهشتها، أطلب منها شمعا؟!!

- ٥ -

كنت أقفز كثيرا، أرفرف في قفزتي التائهة، وأفرح لأكوام القش في مواسم الحصاد، القش يتيح لي قفزات أكبر وأدوم، أختار حافة أو غصن شجرة وأقفز إلى أن كادت ضلوعي تتحطم ذات مرة، وقعت على ظهري، وتوقف تنفسي وبهت صحبي، تألمت وحزنت وكان حزني أكبر من ألمي، الطيور كانت تحلق فوقي بشماتة!!

- ٦ -

عندما يئست من الطيران، وقعت في الحب، نصبت لها فخا، وضعت فيه قلبي كطعم، قالت: حسنا أنت مغرم بي، لماذا تفترض أني سأبادلك الشعور ذاته؟

قلت: لأني مختلف عن الآخرين.

وأفضيت لها بسري الكبير، وقفت على حافة السرير ورفرفت بذراعي ... ورميت بنفسي وضحكت مقهقهة، فتخلع قلبي لضحكتها الناصعة مثل نافذة في مهب الريح وكتعبير عن ايمانها ضمتني ... وحلقنا سوية بأجنحة الرغبة.

- ٧ -

وخطت الأعوام عمري، بلغت من اليأس عتيا مخلفا ورائي كومة من أنقاض الأحلام لا أزال عاريا من الريش.

خطواتي ثقيلة وقدماي حجرا رحى، أمشي مثل بقية الدجاج البشري، مديري في الشركة استغرب سلوكي، في الحين الذي يتصارع فيه الآخرون على أجر ساعة إضافية أو كرسي ابتسمت، كانت ابتسامتي ترجمة لقول كهذا: الآخرون حلزونات بشرية، سلاحف آدمية ... تعال وانظر تحت ابطي سترى بقايا الريش وانظر تحت أظافري تجد نتفا من جلد الغيوم اسمع صدري واصغ إلى همس النجوم وحدق في عيني ستلمح ذرى الجبال التي لم يلثمها سوى الثلج.

- ٨ -

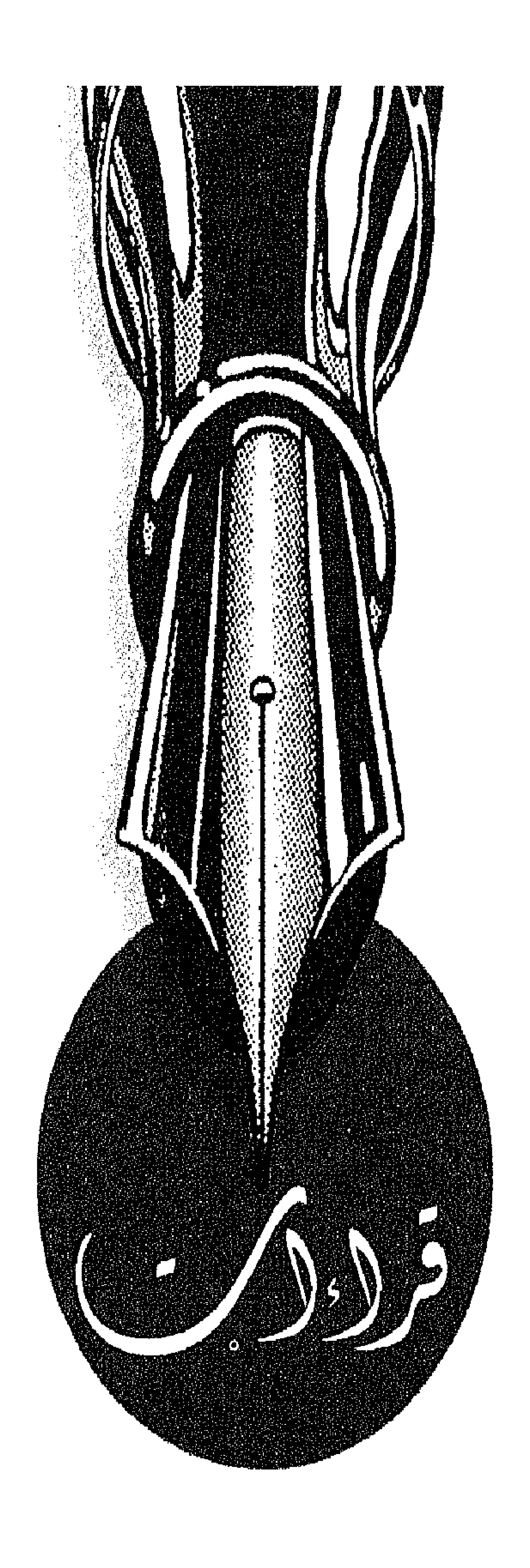
استمرأت العبودية ونسيت الطيور والأجنحة

أهديت عصفورا في قفص، في زنزانة، عصفور زينة، ماذا سأفعل، به، عداوتي القديمة تمنعني من تحريره، ورؤيته محبوسا تذكرني بعبودية مزدوجة، فأهديته إلى صديق آخر..

-٩-

تآكل حلمي عبر السنين، تم استثناسي مثل نمر في اليوم الألف، رضيت بالعيش مثل البشر أمشي مثلهم وأنا أجر في ساقي كرة حديدية غير مرئية وأستلم آخر الشهر شيئا اسمه المرتب لم يكن المرتب أجرا لقاء عمل بقدر ما كان تعويضا عن حلم مسفوح، حلم مكسور، حلم مجهض، حلم باهظ، جارح، آثم.

رضيت بالعيش الزجاجي في الحين الذي ينعى علي أهلي، خلوتي المشجرة، وكآبتي، كنت أتضايق وأحذر من اقتحامهم خلوتي وكأنهم سيجدوني على أهبة تحليق فاشل ها أنذا أعيش مثل امرئ في الاقامة الجبرية، مثل رجل محكوم بالمؤبد، من غير ريش.



■ الإدغام الكبير لأبي عمرو بن العلاء — د. أحمد علي محمد

■ ملامح التحول / طيفية المدار في «السيدة كانت» — غالية خوجة

الإدغام الكبير لأبي عمرو بن العلاء

تحقيق: د. عبد الكريم محمد حسين

عرض: د. أحمد علي محمد

- ١ -

شاع بين الناس قديما وحديثا أن علم أبي عمرو بن العلاء المازني المتوفي في حدود سنة 154هـ موزع في كتب الأقدمين، وليس له من المؤلفات ما يستقل ببعض علمه في القراءات والعربية وأيام العرب والشعر، مع أنه أعلم الناس بهذه العلوم.

وتعود هذه المسألة كما يورد الباحث حُسين في المهاد النظري الذي وضعه بين يدي التحقيق، إلى مقولة رددها الناس على لسان تلميذ أبي عمرو وهو أبو عبيدة معمر بن المثنى الذي أخبر أن أُستاذه أبا عمرو بن العلاء نسك فأحرق كتبه وأصل الخبر في (معجم الأدباء لياقوت ١١/160)، ثم يعرض الباحث على لسان أبي حيان التوحيدي معتمدا على ما جاء عند ياقوت أيضا خبرا رديفا

لما تقدم فحواه أن أبا عمرو دفن كتبه في باطن الأرض، وفي زماننا هذا يذكر بروكلمان (2/129): أنّه أحرق بالنار وهو شيخ كل ما جمعه من الأشعار. وبمثل هذه الأخبار أصبح الكلام عن كتب أبي عمرو المحترقة أو المدفونة بجوف الأرض يشبه الحقيقة التي لا يأتيها ما يقلقها إلا ما صح من عزم بعض المجدين في البحث والتقصي أمثال صاحبنا حسين هنا.

لقد شهر باحثنا للناس اليوم كتابا لأبي عمرو بن العلاء وهو الإدغام الكبير في القرآن الكريم، وقد تولى مركز المخطوطات والتراث والوثائق في الكويت طبعه، والكتاب ضئيل في حجمه، مهم في مضمونه ذهب باثنتي عشرة ومائة صفحة من القطع الكبير ورأى النور مطبوعا سنة 1995م.

وكتاب الإدغام الكبير جليل في موضوعه لكونه متصلا بعلوم القرآن، وقد جعله مؤلفه على أفصح لغات العرب، هذا من جهة ومن جهة أخرى هو أول كتاب ينشر لأبي عمرو بن العلاء على سعة علمه وجلالة قدره، لهذا رأينا تقديمه للقارىء.

- ٢ -

توزع عمل الباحث عبد الكريم حسين في إخراج الكتاب على جهتين: جهة الدراسة وجهة التحقيق، أما الدراسة فقد تناول بالبحث اسم المؤلف ونسبه وأصله وأسرته وكتبه ووفاته، وشرح المراد بالإدغام الكبير والصغير ومواضعهما وما يلحق بهما، فذكر في باب الإدغام الكبير أنواعه مثل إدغام المثلين وإدغام المتجانسين والمتقاربين وشروط إدغامهما ومجموع ما أدغمه أبو عمرو، وفي باب الإدغام الصغير تحدث عن إدغام حروف قربت مخارجها، وما ألحق بالإدغام الصغير وأحكام النون الساكنة والتنوين، وكل ذلك جاء في تسع وثلاثين صفحة، وأما التحقيق فاستقل ببقية الكتاب.

- ٣ -

- المؤلف:

وقف الباحث عند اسم أبي عمرو مقلبا الروايات التي اختلفت في اسمه فكانت في خمسة وجوه: أولها يقول إن اسمه وكنيته واحد، وثانيها يرى اسمه زبانا، وثالثها العريان، ورابعها يورد أن اسمه العلاء وخامسها أسماء تواردت تنوف على العشرين. ويميل الباحث إلى الاعتقاد أن اسم أبي عمرو إنما هو زبان لشهادة ابن أخيه والأصمعي بذلك، وأما أبو عمرو فهو كنيته وقد غلبت على اسمه.

ونسبه عربي من مازن يميل بالولاء لأخواله، وأما ما جاء خلاف ذلك فمصدره الشعوبية التي أرادت التعريض بمواقف أبي عمرو (ص13).

- علمه:

أبو عمرو بن العلاء واحد من القراء السبعة، نوه بعلمه غير واحد من العلماء وهو من الرواة الثقات، وعالم بلغة العرب، والأخبار والأنساب وقد انتهت إليه علوم عصره، ومع ذلك لم يسلم من الشك في بعض ما رواه من شعر العرب، وكان ممن وهج مسألة الشك هذه كما يعرضها الباحث معمر بن المثنى الذي ساق خبرا على لسان يونس بن حبيب: أن أبا عمرو بن العلاء قد اعترف له بوضع بيت على الأعشى وذلك قوله:

وأنكرتْني وما كانَ الذي نكرتْ
من الحوادثِ إلاّ الشيبَ والصلَعَا

ويتبع الباحث أقوال العلماء في هذه الناحية فيجد أن ابن جني ت 592هـ يفترض صحة الإسناد فيما ساقه معمر بن المثنى فيقول: «أفلا ترى إلى هذا البدر الطالع الباهر، والبحر الزاخر، الذي هو أبو العلماء... كيف تخلصه من تبعات هذا العلم، وتحرجه وتراجعه فيه إلى الله، حتى إنه لما زاد فيه على سعته وانبثاقه وترامیه وانتشاره - بيتا واحدا وفقه الله للاعتراف به» وفي معرض مناقشة الباحث ما أورده ابن جني حول ما نُسب لأبي عمرو قال: فابن جني ينطلق من افتراض أن نسبة الخبر صحيحة، وأن الأصل في رواية أبي عمرو وأصحابه إنما هو الثقة، وأنهم إذا ما غلطوا عادوا عن غلطهم وتابو (ص17) غير أن ابن جني في رأي الباحث لم ينصف أبا عمرو، ولم يدفع عنه هذه التهمة التي رُمي بها على نحو ما دافع عن الأصمعي حين اتهم بالوضع (الخصائص 3/ 311).

وهذه الشبهة التي علقت بأبي عمرو هي نفسها التي اعترف بها حماد الراوية في قوله: «ما من شاعر إلا وقد زدت في شعره أبياتا فجازت عليه إلا الأعشى... فإني لم أزد في شعره قط غير بيت فأفسدت عليه الشعر». يريد البيت المذكور آنفا.

ويدفع باحثنا شبهة النحل عن أبي عمرو قائلا: وإذا كانت سيرة أبي عمرو لا تسمح بقبول مثل هذا الاعتراف بالوضع، فإن سيرة حماد لا تمنع مثل ذلك الخبر، وقد اعترف بفعلته، مما يعني أن أحد الرجلين قد وضع البيت، وأولاهما بالوضع والاعتراف حماد الراوية (ص17).

- ٤ -

وفي مبحث الإدغام الذي عقده المحقق قبل خلوصه إلى تحقيق النص جاء: الإدغام عامة هو اللفظ بحرفين حرفا كالثاني مشددا وهو نوعان: كبير وآخر صغير، يلحق بالصغير أحكام النون الساكنة والتنوين، والإدغام الكبير ما كان أول الحرفين متحركا فيه سواء أكان مثلين أو جنسين أو متقاربين، وأوضح بالأمثلة أن إدغام المثلين يراد به حرفان اتفقا في المخرج والصفة، ويقع هذاالنوع من الإدغام في سبعة عشر حرفا: ب ت ث ح ر س ع غ ف ق ك ل م ن و هـ ي. ثم خلص إلى ذلك شروط إدغام المثلين منها: أن يلتقي المثلان خطا فلا يدغم في نحو «أنا نذير» (العنكبوت 29/ 50) لوجود الألف خطا وإن كانت تسقط في الكلام الشفهي. وأن يكون في كلمتين، فإن التقيا في كلمة فلا يُدغم إلا في حرفين نحو (مناسككم) (البقرة: 200).

وذكر من أنواع الإدغام الكبير إدغام المتجانسين والمتقاربين، ووضح مواضعه بجداول ورسوم كما هو الشأن في الصفحات (25-27). وختم هذا المبحث بمجموع ما أدغمه أبو عمرو بن العلاء معتمدا على ما أورده ابن الجزري: جميع ما أدغمه أبو عمرو من المثلين والمتقاربين إذا وصل السورة بالسورة ألف وثلاثمائة وأربعة أحرف، لدخول آخر القدر بـ «لم يكن» (البينة: 1). وإذا بسمل ووصل آخر السورة بالبسملة (1305) ألف وثلاثمائة وخمسة لدخول آخر الرعد بأول إبراهيم، وآخر إبراهيم بأول الحجر.

ثم يحصي الباحث ما جمعه أبو عمرو في الإدغام الكبير فيكون (1297) يضاف إليهما دخول آخر الرعد بأول إبراهيم

وآخر إبراهيم بأول الحجر فيصير العدد (1299) ويرى أن الناسخ غفل عن خمسة مواضع. وبعد ذلك اتبع هذا المبحث بآخر جعله للإدغام الصغير والميم والنون الساكنة.

- ٥ -

ذكرنا أن كتاب الإدغام الكبير مع إيجازه إلا أنه عظيم الفائدة والقيمة، وقد تناول فيه المؤلف مواضع الإدغام الكبير في القرآن الكريم، وقد أورد في مقدمته: «اعلم - وفقك الله - أني ذاكر في هذا الكتاب الإدغام الكبير للسوسي عن اليزيدي عن أبي عمرو بن العلاء البصري، وأجعله مرتبا حرفا بعد حرف في كل سورة على نسق التلاوة وأسأل الله التوفيق».

وقد بدأ بفاتحة الكتاب فأشار إلى أن الإدغام وقع في حرف واحد (الرحيم ملك). ثم البقرة وفيها ثلاثة وثمانون حرفا، فآل عمران وفيها خمسون حرفا... وقد استوفى مواقع الإدغام في خمس وتسعين سورة من سور القرآن الكريم.

وقد بذل المحقق جهدا في إخراج النص المحقق إخراجا علميا معتمدا على القرآن الكريم في تخريج الآيات، وذكر الفروق التي ليست من وهم النساخ، وما كان من همه أشار إليه وقام بتخريج القراءات القرآنية، وقد انتهى إلى وضع فهرسين الأول للمصادر والمراجع والآخر للموضوعات.

وبعد: فهذا عرض يسير لما جاء في كتاب الإدغام الكبير لأبي عمرو دراسة وتحقيقا، وهو كما نوهنا آنفا أول كتاب للمؤلف يظهر للناس اليوم، والكتاب فوق ذلك يقدم مادة علمية لدارس (الصوتيات) اليوم.

دلالات التحول / ثيمة الدار في مجموعة (السيدة كانت...!) للقاصة «بزة الباطني»

كيف سردت القاصة «بزة الباطني» تحولات شخوصها، وشحنت تلك التحولات بأبعاد موضوعية وفنية جمعت بين الفضاء الداخلي للذوات والعناصر وبين الذات الكاتبة وانبساطها على محاور القص وذلك في مجموعتها (السيدة كانت..)؟

غالية خوجة

تضمنت المجموعة إحدى عشرة قصة تراوحت إشاراتها بين الانعكاس الساخر المرتكز على تضاديات الحالة، وبين استخدام هذا التضاد كفضاء دراماتيكي، تمركزت فيه «أنا» القاصة، وافترعت منه حركية استبدالية تنوس بين طرفي الحلم والواقع، وتتحرك بشكل متماسك في نسيجي البنية المدونة والبنية اللامدونة، حيث تتوزع العناصر الأخرى المرحلة من أعماق المونولوج إلى المنطقة المحيطة بالشخوص من زمكانية، وعلائق توسعت في الفراغ القصصي، ومفارقات اللحظة الكابتة. اللحظة التي عرفت تناغم تناقضها بتنوع «سيناريوهاتي» حبك ذاكرته المشهدية بوصف لم ينس ملامح تفاصيله، وبسرد لم ينس تعامده في الحدث وذلك رغبة منه في التناسل من الحدث إلى مشاهد متعددة تقاطعت لتلتقي في دائرية الحالة كثابت ظهر بأشكال لا متشابهة وتنامى كمتحول في البنية العميقة للنصوص.

اتخذ هيئات مختلفة: نفسية مركبة، كقصة (قرنفل) نفسية متنافرة كقصة (للحزن بيت آخر) نفسية متداخلة، كقصة (الوجهة الثالثة). نفسية متواحدة، كقصة (هكذا يفضلها أبي) نفسية متصارعة،

كقصة (من أين يتسرب البرد) نفسية استرجاعية (السيدة كانت.. معه) ونفسية استكشافية ضمت القصص الخمس الأخير (وصلت ولكن / فرصة طيبة/ بدأ يروق لي/ ذلك الولد/ امرأة تتغير).

أما العنوان المستند إلى عنوان إحدى القصص، فقد اتخذ أبعاداً احتمالية قابلة لأن يملأ فراغها اللاحق كل قارىء تبعا لاستجابته، فالبعد المفتوح بعد (كانت ...) ارتأت الكاتبة أن تحدده في القصة (السيدة كانت معه) ربما لضرورة المصاحبة الذاكرتية الساردة لماضوية الآن المسرود.

كذلك أولت القاصة «بزة الباطني» أهمية مكانية لانعطافات الزمن النصي الناتج عن بنية الفضاء الحدثي وصراعاته التي انطلقت من تحاورية الوصف مع التقاط اللحظة التي تليه، ثم تمثيلها بحقل دلالي، حواسه تطفو على لغة النص عاكسة أبعادها الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والبيئية، إضافة إلى ميول دفينة تتحرر من دواخل القاصة إلى نصوصها. أمثل لذلك بآثار الرسم وتلاوينه البارزة بين الكلمات، وأيضا بآثار المحاولة الشاعرية المتماوجة بين الإثارة الحاملة لعنوان القصة الأخيرة (امرأة تتغير) كرمز دخلت عبره القاصة إلى الهدف (الشعر) و(التغير).

ربما تشكيلية الحواس داخل الفضاء الابتنائي اتضح كلغة بسيطة . لكنه أتى فضاء مشحوذا بتحويلية ملفتة ، سربت نقدها للواقع بسخرية شفت عن المكنون الإنساني المتحرك في نفسه وفي الطبيعة. مما جعل مشهدية التقاطع طاقة تحريضية متناصة مع الروح، وطاقة محرضة لهالة انفتاحية اتسمت بتشابك اللحنين المتجاذبين عن طريق التنافر (الحياة/ الموت. الحزن/ الفرح. المونولوج/ الديالوج. الباطن الخطي (الوحدة العضوية للحقل الدلالي) الظاهر اللاخطي (التقاطع الحدثي بين : أ) السرد والسرد. ب) السرد والوصف).

مسرحة الدلالة/ تشكيلية الحواس:

حاولت الكاتبة أن تسخر من كل شيء مضمنة حواس اللغة روحا تمزج النقيضين لتشير إلى الثالث الكامن خلفهما... وعلى هذه الإشارات انبنت الرؤيا الساخرة، النافذة، الناقدة، وتبلورت في المجموعة ، فرغم الدلالات المكانية المختلفة، إلا أن هذه الدلالات أتت كوسيلة للانطلاق إلى ملامح الإشارات المتحولة بدورها إلى مكانية حلمية، تنقلت من مكانيتها إلى مسرحة اللحظة المكتوبة وذلك من خلال عمودية الحواس وخلائط الفراغ الحسي الناتج عن حوارات الرؤيا والسمع الداخليين، والظاهرين كإنصات آخر للعالم الموضوعي، فيه (في ذلك الانصات) تركبت تشكيلية عاكسة ابتدأت من المكانية بأنواعها (المكانية الواقعية / المكانية النفسية/ المكانية اللحظوية / المكانية الحلمية) وابتعدت عما ابتدأت به، بغية رصد حواسه اللامرئية (أظن أن أمي تفكر بما تقرأ وهي ترسم، وترسم وهي تقرأ، فلوحاتها صور مكبرة لحفنات من حبات الرمل او أثر لعوامل التعرية على صخرة أو لون واحد ينتشر على ساحة كبيرة ثم شيء في الوسط أو أحد الجوانب. أي شيء: طائر، إنسان، شجرة سفينة أو أثر لخطوة أو بصمة. السكون هو ما يميز لوحات أمي كما يكتب عنها النقاد لكنه سكون موحش حزين كأنها

تعيش وحدها في كوكب تتخيل فيه وجود مخلوقات أخرى اسمها البشر. ص18).

يطفو على هذا المشهد، ما لم يقله السكون وأعني، ذاك الحلم البكر وهو يتسرب من لوحة الكلمات كظلال نفسية تصارع عوامل التعرية لتلتفت إلى دلالاتها الأبعد، فتكشف عن وحشة الذات من خلال الآثار المتراكمة في اللون والمساحة والمعنى، والمترابطة بين عالمين :

- عالم اللغة : (كوكب تتخيل فيه وجود مخلوقات)
- عالم السكون المتحرك : (طائر، إنسان، شجرة ، سفينة أو أثر لخطوة أو بصمة) وعندما تتراكب رموز العالمين تغوص المسافة المكانية إلى لغة الإنصات المتماوجة في داخل اللوحة التي لم يعد لها إطار، فلقد انفتحت السردية على حلمها المشكل للخلفية - الأس للعمل، وهذا ما نلمحه عندما نداخل إيقاعه بذاكرة شخصيات المجموعة وأحوال تلك الذاكرة المنطلقة من (الآن) إلى جهات الماضي والسكون والحلم، علها تصل في لحظة من الحرية إلى ما وصلت إليه شخصيتا القصتين (من أين يتسرب البرد؟/ امرأة تتغير) فما لونته قصة السؤال (من أين يتسرب البرد؟) استند إلى بعد خرافي ضفر بين الزمن المسرود من الذاكرة، كونه مصدر البرد، وبين الزمن الحلمي السارد للحاضر وماضي هذا الحاضر، كونه مصدر الدفء الجواني المرموز له بـ (المطر) والظاهر كمحرض لطاقة حزينة ستتحرر من المونولوج إلى شخصية ذات بعد أسطوري (أوندين): (هدأت سكنت. اعتدلت ثم ركعت. مال شعرها إلى الأمام فأصابه منه بعض الرذاذ، ثم سجدت وهي تغطي وجهها بيديها. رفعت رأسها وهي تزيح عن وجنيتها شعرها الرمادي الكثيف. كان متموجا طويلا أخذت تشهق وتضحك كغواص طال غيابه تحت الماء وعاد بكنز ثمين.. أو كطفل انتهى من لعبة مسلية. كان فزعاً لكن ما تدخل . نظرت إليه. حسنا فعل لا يعجبها من يسعى لحمايتها. خطرت بباله أو ندين مرة أخرى. حين ينهمر المطر ترتقي قمم الجبال تغني وتضحك وتصرخ ثم تنساب مع السيول تخوض الأنهار وتعبر الأخاديد التي تفيض حتى تهدأ العاصفة. ص91).

وبينما تتحول التشكيلية إلى انقسامات الذات، نجدها في قصة (امرأة تتغير) بؤرة لدرامية المتصارع بين المحاولات الراسخة من الطفولة، وبين إسقاط هذه المحاولات على اللغة وذلك عن طريق البحث في التضادية الخارجية عن مصب للتضادية الحالمة (بحثت عن الإلهام في ابتسامة طفل، في دمعة أم، في آهة عاشق، في قطرة مطر. ص153) ثم تداول الإسقاط في نسيج القصة عن طريق قطبين:

1) الموت: (حاولت أن أتقمص شخصية شاعر رجل وبين يديه قصيدة لم تكتمل، فاعتكفت في بيتي وصاحبت التراب والغبار وانتظرت أن تتلبسني روحه لأصبح أنا شاعراً ويكمل هو القصيدة. ص153).

2) الطيف: رغبة المرأة في اللاموت عن طريق الموت، المرأة - الطيف، التي رآها بطل القصة الراغب في أن يكون شاعراً.. والتي منها اقترب من الغناء ليولد من جديد.. المرأة المختلفة حيث تظهر وكأنها تنتحر بقطعة زجاج ثم تختفي وكأنها لم تكن إلا في مخيلة البنية القصصية واحتمالات نهاية هذا الطيف: (ما عاد بإمكاني الاستمرار فتوقفت عن العزف واستدرت بسرعة نحوها وأنا أتوقع أن أرى جثة

هامدة ونهرا من الدماء لكنها اختفت انحدرت على الصخور نحو البحر فربما تكون قد أغرقت نفسها وما كان يطفو على سطحه سوى الأمواج وبقايا الأوراق التي مزقتها فأطلقت نظري على طول الشاطىء وما كان هناك سوى بريق الزجاج المهشم خمنت أنها قد غادرت فلا يمكن أن تموت وأن تتلاشى بتلك السرعة . ص157).

هكذا تناغمت جدلية (الموت/ الطيف) لتضيف إلى الفائض الدلالي مداراً فراغيا، تنمو فيه حواس التغير المشحونة بطاقة تحيل إلى ضرورة التغيير الذاتموضوعي، المحبوك في العمق الذي ناقشناه من بنية المجموعة البنية المتعددة في الاحتمال والتضاد والانسجام، والمتوارية خلف لغة قصصية شفافة تمسكت بعناصرها الثابتة حينا وغيرت ثباتها حينا..

ربما سعت القاصة (بزة الباطني) في مجموعتها (السيدة كانت..!) إلى الوصول إلى المتحول البعيد.. فأتى هذا المتحول مشحونا بالأبعاد الثابتة التي لم يغير في انعطافتها سوى أنها وسعت المدار فأتى متمسرحا مع دلالته المتشكلة بالحواس.. لم ينقطع عن مشهديته الأكثر إدهاشا لكنه سينحو إلى متحول أوسع في أعمال قادمة للكاتبة، متحول سيكشف ملامح الإثارة يختزل بنية النص ويتركها لتستمر في التكون.. في الخلق.

●●●

● السيدة كانت.. قصص قصيرة . بزة الباطني . ط الكويت 1998. الناشر بزة الباطني . عدد الصفحات 160.

لوحة الغلاف : الفنان السعودي عبدالله عبدالكريم الشيخ